ИСКУССТВО КИНО

3

1952

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 3
МАРТ
1952

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

В. Марецкая. Наше слово в борьбе за мир 3
Т. Макарова. Образ моей современницы 7

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Ю. Балтушис, Е. Габрилович. Над Неманом утро . . 12

М. Матусовский. Песни к фильму «Мы за мир» . . . 52

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

А. Фролов. Как создавался фильм «Мы за мир» . . 56
М. Смирнова. Образ народного певца 67

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

В. Петров. О фильме «Пржевальский». 70
Л. Владимиров. Музыка и драматургия художественного фильма 81
К. Гаврюшин. Новости сельского хозяйства на экране 87

К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ Н. В. ГОГОЛЯ

Л. Погожева. Поэт жизни действительной 93
Вен. Вишневский. Гоголевские образы в киноискусстве 99
А. Роу. Перед постановкой фильма «Майская ночь» . 104
Г. Аварин. Гоголь на зарубежном экране 110

ЗА РУБЕЖОМ

И. Чекин. Новые кинопроизведения «Дефа» 114
В. Смирнов. Лицо Голливуда 119
Д. Маслов. Человеконенавистническая кинопропаганда 125

В. Е. Вишневский 128

На обложке — кадр из фильма «Пржевальский».

ГОСКИНОИЗДАТ
МОСКВА

КНИГА
ПОСЕТИТЕЛЯ

В. МАРЕЦКАЯ

Народная артистка СССР

НАШЕ СЛОВО В БОРЬБЕ ЗА МИР

В жизни нашего советского общества есть очень важная особенность: каждый из нас, выполняя свою работу, знает, что он нужен Родине, что он помогает стране итти вперед к светлому будущему, что вместе со всеми советскими людьми он претворяет в жизнь самые передовые идеи современности.

Ведущей идеей, пронизывающей и освещающей сегодня работу каждого из нас, — будь он каменщик, строящий Московский университет, или ученый, вырывающий у природы ее тайну, художник, создающий новое произведение искусства, или колхозник, выращивающий леса в засушливой степи, — является стремление к миру.

Мыслью о мире живут и простые люди любой страны. Не каждый из них может так осмысленно разбираться в сложных международных вопросах, как это свойственно рядовому советскому человеку. Но все простые люди жаждут мира и стремятся сделать все от них зависящее, чтобы помешать войне.

«Мир будет сохранен и упрочен, — сказал товарищ Сталин, — если народы возьмут дело сохранения мира в свои руки и будут отстаивать его до конца».

Миллионы людей во всех частях света восприняли эти слова, как боевую программу своих действий.

Ведь в наши дни простой человек любой страны уже не такой, каким он был раньше. Теперь он реже замыкается в узком домашнем мирке, в пределах своего квартала, улицы. Он живет шире, он связывает мысли о себе, о своей семье с раздумьями о судьбах человечества — его многому учит опыт нашей страны, жизнь советских людей.

Я вспоминаю женский антифашистский контресс, происходивший в Париже вскоре после окончания войны. Многие из делегаток Америки, Англии, Франции и других стран с некоторым предубеждением смотрели на нас, советских женщин, еще не преодолев влияния чудовищной клеветы, распространяемой в этих странах против Советского Союза. Им долго внушали, что в этой стране нет семьи, что жены там общие, что мрачные, лишенные радости советские люди никогда не поют, не веселятся.

Теперь, сидя в огромном зале Mutualité за столиками с табличками, на которых мелькали названия стран земного шара, эти делегатки с особенным вниманием, пристально рассматривали нас, вслушивались в наши слова, вдумывались в смысл того, о чем мы рассказывали.

Услышав, что в Стране Советов весь народный доход идет на улучшение жизни трудящихся, на подъем их материального и культурного

уровня, каждая из делегаток любой буржуазной страны спрашивала себя: «А куда пойдет мой труд?»

И американка вспоминала о Морганах и Рокфеллерах, француженка — о двухстах семействах...

Помню, как к нам подошла очень бедно одетая женщина лет тридцати пяти. Опасливо оглядываясь по сторонам, она торопливо спросила, есть ли среди нас работница табачной фабрики и можно ли с ней поговорить при условии, что этот разговор будет скрыт от английской делегации.

Мы удивились, почему все это облекается такой тайной. И тогда она разъяснила, что ей, как и всем членам английской делегации, запрещено даже подходить к советским женщинам. Эта англичанка «по секрету» долго выясняла у нас подробности условий труда в табачной промышленности Советского Союза...

Подошла к нам француженка, черненькая, худенькая усталая женщина, и спросила, правда ли, что у нас есть ясли? Она работала инженером на заводе и не могла иметь ребенка: ей пришлось бы уйти с работы...

Я вспоминаю также разговор с делегаткой Англии — известной актрисой. Она держалась очень гордо, замкнуто, ни с кем не заговаривала.

Однажды мы очутились рядом, и я заметила, что англичанка все время поглядывает на мои ордена и медали. Наконец она не выдержала и спросила, за что я получила награды. И когда она услышала, что советское правительство награждает людей искусства наравне с выдающимися учеными, изобретателями и новаторами производства и что я была удостоена высокого звания лауреата Сталинской премии за исполнение роли в кинокартине, она была потрясена.

«Я тоже сыграла роль, за которую меня наградили, — сказала с грустью английская делегатка и вынула из сумочки не очень красивую пудреницу. — Вот... — печально заметила она и добавила: — А орденов нам не дают».

В эту минуту мы обе думали как будто об одном — о профессии актера, но думали по-разному. Она была вынуждена с горечью признать, что ее назначение — быть забавой, развлечением для скучающих и пресыщенных зрителей. А я снова и снова с гордостью ощущала себя в строю борцов за лучшее будущее человечества.

В те дни я особенно часто задумывалась о том, какую великую задачу выполняет советский художник, показывающий всему миру правду нашей жизни.

Делегатки Испании, с трудом прибывшие на конгресс, проявляли особый интерес к нашей делегации. Узнав во мне героиню фильма «Она защищает Родину», они горячо и темпераментно приветствовали отважную camrade P. Тщетны были все мои попытки объяснить, что я не сама Паша, а всего лишь актриса, исполнявшая ее роль, испанки упорно называли меня camrade P.

Мы часто говорим о значении нашего искусства и все же не совсем ясно представляем огромную силу его воздействия. Зарубежный зритель видит в образах, созданных нашим искусством, реальных людей советской действительности, видит живой пример, по которому он хочет равняться в своей борьбе за лучшую жизнь.

Советский человек сознает, что он, скромный по натуре, является предметом восхищения и образцом для других людей. Это сознание обязывает. Советский человек часто строго проверяет себя: так ли он живет, чтобы быть образцом для других людей. Будучи самокритичен, он сурово

критикует и окружающих, требуя, чтобы все были достойны великих целей, к которым устремлена его Родина.

Его светлое будущее — не мечта, а реальность, уже и сейчас весомая и зримая.

Сегодня он может путешествовать по родной стране и не узнавать хорошо знакомые места. Он увидит тысячи гектаров, засаженных молодыми деревцами, увидит, как разводят сады там, где была пустыня. И он знает, что все это делается для него, для его детей.

Он жизнерадостен, потому что видит, как мечта людей становится явью, как преобразуется лицо его родной земли.

Вся наша земля цветет и плодоносит.

В обычае советского человека первым итти на помощь, если у кого-нибудь случилось несчастье. В Италии наводнение — и наши пароходы с продовольствием немедленно отправляются туда.

Гражданин великой страны, советский человек — брат и друг всему человечеству. Он полон забот о сохранении мира во всем мире.

Этого советского человека, нашего современника мы призваны показать в искусстве.

Я знаю, что воздействие искусства бывает самым активным и самым радостным тогда, когда мы показываем силу творческого начала в человеке. Именно поэтому зрителю больше всего хочется видеть на экране и на сцене нашего современника, советского человека; ни в ком и никогда это начало не пробуждалось с такой силой, как в советских людях.

Зритель справедливо предъявляет большой счет искусству. Герой в жизни шагает так широко, что искусство часто не поспевает за ним. Бывает так, что пока драматурги выводят на экран или сцену своего героя, его живой прообраз уже ушел далеко вперед.

Я почти всегда ощущаю, что мой современник, герой сегодняшних дел нашей Родины, во всех отношениях выше того, роль которого мне дают в сценарии, в пьесе.

Мой герой — человек, прошедший через войну. А кто прошел через войну, тот, как заново рожденный, любит жизнь: ведь ее хотели отнять враги, и за нее он будет бороться с особой силой.

Таков мой герой в действительности.

В пьесе же часто об этом только мельком упомянуто, но реального ощущения человека, вернувшегося к жизни, не дано.

И вот начинаешь играть такой образ, а в зале сидит зритель очень ревнивый, который знает героя в жизни, знает превосходно, гораздо лучше, чем мы.

Этот зритель требует именно тех самых красок, единственных, которые только и могут передать большое, настоящее ощущение жизни. И он ничего не прощает.

Каждый из сидящих в зале очень много работает, и когда он ходит в кино, то ходит, как в гости к близкому другу, умному, хорошему человеку.

«Я пойду посмотреть такую-то картину или пьесу» — это значит, что я хочу узнать, услышать что-то новое, важное о каких-то событиях, об интересных, содержательных людях.

Мы всегда должны иметь в виду этого требовательного, любознательного зрителя, думать о том, что же мы ему покажем.

Когда я мечтаю о новых ролях, об образах моих современниц, они представляются мне и шире и умнее тех женщин, которых мне довелось ранее показать на экране. Такие женщины, как Саня Соколова, Паша, Варвара Васильевна, далеко шагнули вперед, сильно выросли. Ведь все непрерывно совершенствуется в нашей стране: украшаются города, преобразуется лицо земли, переделывается даже климат.

И больше всего меня восхищает в каждом отдельном человеке нашей страны энтузиазм созидания, творческое отношение к труду и жизни. Вот это мне и хочется показать. Когда я смотрю на подымающееся ввысь новое здание Московского университета, я представляю людей, которые сначала создали его в своих мыслях, а потом стали строить на земле. К сожалению, пока еще мало таких замечательных людей показано на экране и на сцене.

Мы называем творцом не только изобретателя новой машины, композитора, сочинившего оперу, художника, написавшего картину, но и рабочего-новатора, сокращающего секунды при обточке детали, телятницу, вырастившую молодняк без потерь, знатного каменщика.

Мы с волнением смотрим фильмы о Павлове, Мусоргском, но хотим увидеть не только в истории, а в нашем сегодняшнем дне рождение мысли, идеи, музыки, стихов.

Мне больше всего хочется работать над образом, в котором будет по-настоящему показана живая, играющая мысль человека, будет показано, как труд рождает вдохновение.

И особенно мне хочется создать образ борца за мир, образ нашей советской женщины.

На Третьей Всесоюзной конференции сторонников мира колхозник Прозоров рассказал о новой жизни в колхозе «Красный Октябрь» Вожгальского района Кировской области — о квартирах с водопроводом, паровым отоплением, ваннами, радио и телефоном; о собственном превосходном санатории, где в течение зимы отдохнет каждый колхозник; о собраниях, на которых люди обсуждают замечательные планы на будущее, обдумывая, как сделать жизнь еще более зажиточной, культурной и счастливой.

«Так мы живем, — сказал товарищ Прозоров. — Но мы хотим жить еще лучше. Мы строим коммунистическое общество. Так зачем же нам война? Нам нужен мир! И мы его отстоим».

Свою задачу в борьбе за мир советский человек видит в том, чтобы подлинно творческим, вдохновенным трудом добиться укрепления могущества своей Родины, сделать жизнь еще более счастливой и прекрасной.

В горячей любви к жизни, которую наш народ защитил в войне с фашизмом, заложена великая пропагандистская сила нашей борьбы за мир.

Человек, видящий перед собой новую жизнь, влюбленный в красоту и ощущающий возможность творить ее, всем своим существованием доказывает миру, что единственный путь, по которому должно итти, это путь творчества, а не разрушения.

И если мне или другому актеру удастся полноценно, правдиво показать трудовое вдохновение простого советского человека, запечатлеть неповторимое мгновение рождения творческой мысли, мелодии или строфы стихов, то это будет говорить миру о счастье жизни.

Оно будет и нашим словом в борьбе за мир.

Т. МАКАРОВА

Народная артистка СССР

ОБРАЗ МОЕЙ СОВРЕМЕННИЦЫ

„Наши молодые драматурги находятся в счастливом положении, они имеют перед собой героя, какого еще никогда не было, он прост и ясен так же, как и велик», — писал Алексей Максимович Горький. Слова великого писателя в равной мере относятся также и к артисту-художнику, воплощающему образы своих современников.

Руководствуясь в своем искусстве методом социалистического реализма, советский актер вместе с драматургом и режиссером стремится выразить все лучшие черты современности. И совершенно естественно, что советский артист, отдавая народу свое творчество, сам должен быть передовым человеком своего общества, неразрывно связанным со всей многообразной жизнью социалистического государства. Все, что актер переживает в образах передовых советских людей, формирует его сознание, его собственные взгляды.

С самого начала моей работы в кинематографии мне пришлось играть роли моих современниц. Я действительно росла вместе с моими героинями. Многому научили меня они, во многом помогли сформироваться. Живая действительность, люди, меня окружающие, помогали мне находить меру правдивого поведения.

Ведущие образы нашего искусства — это люди социалистического труда, представители самых разных профессий. Среди передовых людей нашего времени всем знакомы имена летчика Маресьева и мастера Российского, трактористки Ангелиной и артиста Черкасова, врача Лебедевой и спортсменки Исаковой. Труд, ставший делом чести, доблести и геройства, есть основное содержание образов наших современников. И поэтому актер, работающий над образом современника, начинает свое творчество со всестороннего ознакомления с трудовой жизнью своего героя.

Наиболее принципиальной из первых моих ролей я должна назвать роль врача Жени Охрименко в картине «Семеро смелых». Этот фильм был для меня первым подступом к пониманию образа, к проникновению в ткань играемой роли. Утверждая авторство актера, режиссер С. Герасимов дал всем нам, участникам молодого коллектива, возможность свободно искать живые черты своего героя.

Герои наши, полярники-комсомольцы, были во многом близки нам. Все нравилось нам в наших героях: и та мера ответственности, с какой отправились они выполнять задание Родины за Полярным кругом, и сила мужества каждого из них. А безудержная жизнерадостность объединяла нас с героями хотя бы в силу единства возраста. Это были наши сверстники. И мы чувствовали себя с ними легко и непринужденно.

Мы быстро вросли в быт зимовщиков, предложенный нам авторами. Каждый из нас в процессе съемок являлся членом такого же небольшого и дружного коллектива, в каком жили наши герои.

Все представления о поведении актера в образе, которые постепенно складывались тогда у меня, были далеки от стремлений «продемонстрировать» какое-то особое «актерское мастерство» в ущерб жизненной правдивости образа. Напротив, мне всегда в каждой новой роли хотелось как бы вновь родиться для зрителя — с новой биографией, в новой профессии, с новым характером, хотелось заставить зрителя забыть, что перед ним актер-исполнитель.

Роль врача обязывала меня овладеть профессией героини в той степени, чтобы мое поведение в эпизодах, в которых Женя действует как врач, не вызывало бы у зрителя досадного недоверия. Моя чрезмерная сосредоточенность в этих эпизодах проистекала оттого, что переживания молодого врача, попавшего в трудное и ответственное положение, соединялись с моим собственным волнением по поводу того, как наиболее тщательно выполнить указание врача-консультанта, присутствовавшего на съемке.

Естественность сценария, характеров и диалога помогала каждому из нас остаться самим собою и наделять своих героев присущими нам чертами и интонациями.

За картиной «Семеро смелых» последовал «Комсомольск».

На Дальнем Востоке по инициативе молодежи нашей страны строился город юности. Искусство, идущее в ногу с жизнью, отразило эту прекрасную инициативу. Режиссер С. Герасимов поставил своей задачей показать рождение города. Мы были увлечены предложением авторов. Картина снималась в самом Комсомольске. Собственно, города тогда еще не было. Стояло два только что построенных дома. В одном из них разместился наш съемочный коллектив. Перед нами простиралась вековая тайга...

Естественно, что за время экспедиции жизнь вносила в сценарий законные поправки, все ярче и отчетливей обрисовывались для нас характеры героев, пополняясь драгоценными живыми подробностями. Нас окружали представители поколения людей ясной цели, для которых строительство в тайге было служением Родине, партии, народу.

Я многому научилась у Наташи Соловьевой, роль которой я играла. Она приучила меня к большевистской настойчивости, научила не успокаиваться, не уставать, выполнять до конца порученное дело. Моя сверстница Наташа обладала более стойким характером, и я постаралась вобрать в себя это неоценимое качество.

Теперь, когда я вспоминаю о Наташе Соловьевой, я почти уверена, что она не отстала от жизни, не успокоилась, поселившись в уютной квартире выстроенного города. Я верю, что она в первых рядах борцов за мир, за светлое будущее своих детей, так же как другие мои героини — и Аграфена Шумилина из картины «Учитель», и Анна Свиридова из картины «Большая земля».

Когда я участвовала в работе 1-й Всесоюзной конференции сторонников мира, мне все время казалось, что в этом зале я вижу всех их, моих дорогих подруг — тех, кто дал мне счастье жить полной творческой жизнью, кому я действительно многим обязана. Это они, мои героини, привели меня в партию, говорю я. Да и не только меня, я уверена, что герои, которых играли Чирков, Боголюбов, Черкасов, тоже сделали их большевиками.

В картине «Учитель» простая деревенская девушка Груня уже читала Энгельса. А я тогда еще не читала... Разве это не характерный пример того, как образ, который ты должна сыграть, подсказывает путь к

«Семеро смелых»

духовному обогащению? Неисчерпаемые возможности в этом отношении раскрывал передо мной содержательный, глубоко своеобразный и живой образ человека советской деревни Аграфены Шумилиной.

Каждая новая роль требует освоения и нового материала. У актера накапливается жизненный и профессиональный опыт. И с каждой картиной хочется рассказать все больше и больше.

Но не всегда мне удавалось реализовать свои горячие стремления, как хотелось бы, в какой-либо одной полноценной роли. Часто приходилось отдавать свои наблюдения понемногу разным героиням. Так было в картинах «Повесть о настоящем человеке», «Первоклассница», «Три встречи»...

Фильмы военных лет «Непобедимые» и «Большая Земля» останутся в памяти каждого из нас, участников создания этих картин. Отражая жизнь осажденного Ленинграда и работу военных заводов на Урале, мы считали своим долгом очевидцев рассказать о беззаветном патриотизме нашего народа и его преданности Родине. Сценарий «Непобедимые» писался по ходу съемок. По заданию Ленинградского обкома ВКП(б) нам нужно было запечатлеть город таким, каким он был осенью 1941 года. Мы снимали только натурные сцены, потому что света на студии не было. Снимать же город с каждым днем становилось труднее. Мы понимали, что стоит каждый отснятый метр пленки. В каждом метре запечатлевалась подлинная обстановка борьбы блокированного города. Мы работали не только как художники — мы выполняли свой долг так, как это сделал бы каждый честный человек, любящий свою родину.

Я играла в этом фильме инженера Настю Ковалеву. Я забывала о том, что эта роль всего лишь художественный образ, мне казалось, что я участвую в событиях, которые снимает кинохроника и которые так

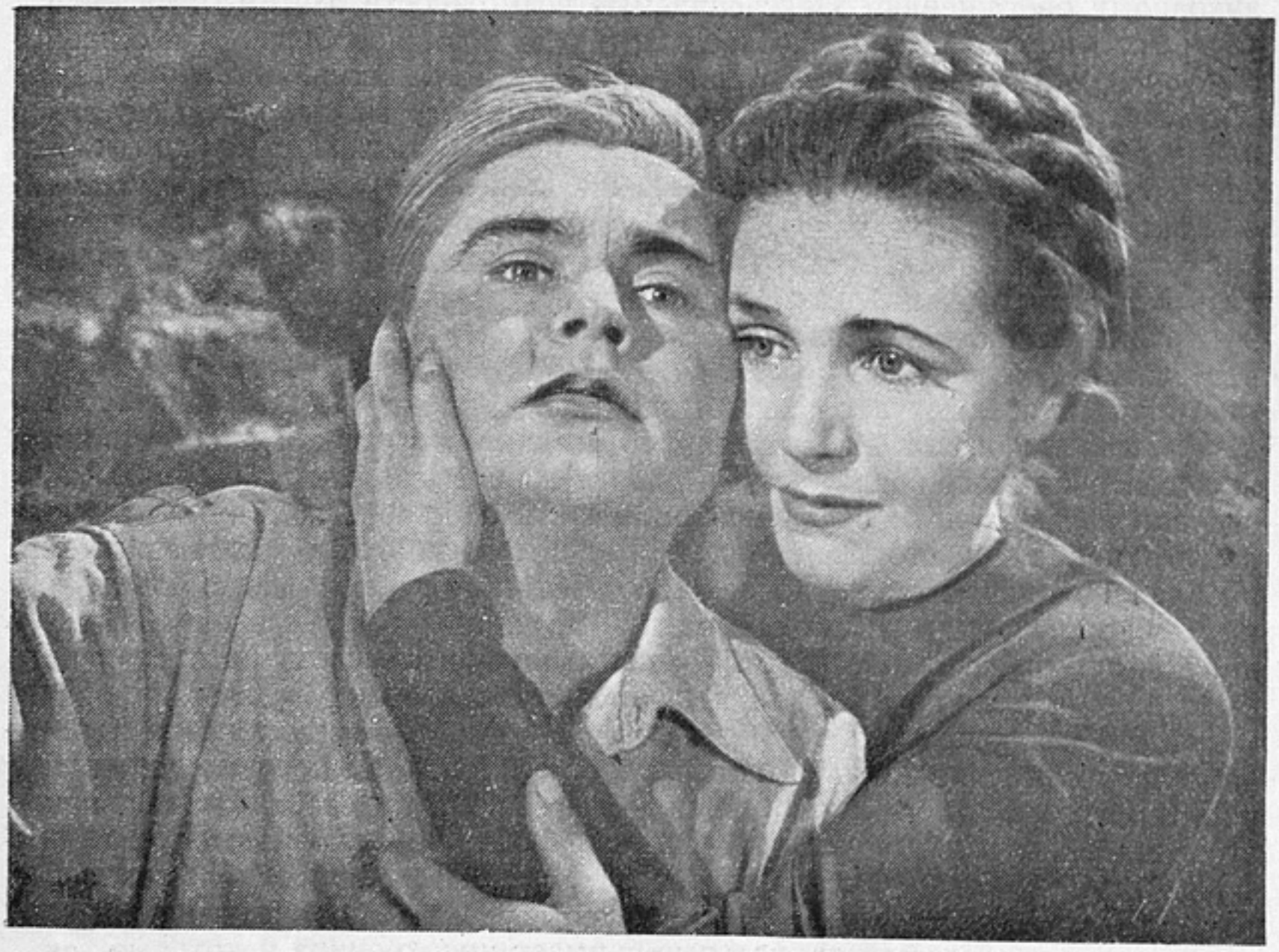
велики, что по сравнению с ними какие-либо мои творческие поиски не имеют никакого значения. И если фильм запечатлел в себе хотя бы незначительную часть пережитых нами суровых дней, то уже это оправдало нашу работу.

Картина «Большая Земля» явилась как бы продолжением «Непобедимых», рассказывая историю коллектива завода, эвакуированного на Урал. Роль Анны Свиридовой — любимая моя роль. Я люблю ее, может быть потому, что характер и поступки этой героини были мне чем-то бесконечно близки и дороги. Образ этот представлялся мне подлинным источником творчества, но сценарий, как мне кажется, ограничил, обеднил его. И потому я до сих пор чувствую, что еще так много не рассказано про эту милую и простую женщину, такую скромную и сильную, такую любящую и скрытную, женщину, которая так же естественно, как это бывает в нашей жизни, стала передовым человеком своей страны.

Играя в картине «Молодая гвардия» небольшую роль Елены Николаевны Кошевой, я меньше всего думала о том, главная это роль или второстепенная. В этой работе меня увлекла сила романа Фадеева, идея фильма и благородная задача выразить чувства матери героя. Мне трудно говорить о работе над этой ролью. Прообраз ее — это человек, живущий среди нас, лично знакомый многим. И я могу только выразить свою глубокую любовь и уважение к этой мужественной женщине, кристальной чистоты человеку, с которой меня соединяет теперь огромная дружба.

Роль Казаковой в картине «Сельский врач» — это четвертая моя «медицинская» роль (после фильмов «Семеро смелых», «Великое зарево» и «Повесть о настоящем человеке»). Казалось бы, трудно найти

«Молодая гвардия»



«Сельский врач»

новые средства выражения. Но я еще раз убедилась в том, что каждый новый образ — это каждый раз новая жизнь для актера.

Казакова не похожа ни на Женю Охрименко, ни тем более на другие роли медиков, сыгранные мною. Это молодая, но вполне сложившаяся натура, это человек в высшей степени самостоятельный, имеющий устойчивые жизненные взгляды, решительный и в чем-то даже с оттенком непререкаемости.

В этом последнем штрихе мне и хотелось найти особенность образа. Именно из-за этого Казакова попадает иной раз в затруднительное положение. Но выручает ее решительность характера. Казакова находит в себе силы анализировать, критиковать собственные недостатки и таким образом исправлять их. Эти черты, как мне кажется, составляют особенно драгоценное качество людей нашего общества. Их-то мне и хотелось сделать ведущим свойством своей героини. Отправляясь от них, я искала и юмор, и суровость, и патетику, и признаки чисто внешнего рисунка поведения Казаковой, весь ее облик.

Окончательной творческой целью в этом образе мне представлялось раскрытие советского гуманизма в его величии. Не мне судить, насколько удалось претворить мой замысел в этой работе. Но ту же цель я ставлю и в своих дальнейших творческих планах.

Я готовлюсь к работе над ролью советской женщины, работающей на одном из интереснейших участков нашей современной многообразной жизни.

Это и есть самая благородная задача в искусстве.

Ю. БАЛТУШИС, Е. ГАБРИЛОВИЧ

Над Неманом утро

Утро. В лучах восходящего солнца взлетает с аэродрома небольшой почтовый самолет. Под крылом самолета проплывает столица Литовской ССР город Вильнюс, окаймленный серебряной полосой реки Нерис. Видна гора Гедимино с развевающимся красным флагом над древней башней. Дальше начинаются поля, озера. И вот уже широкий утренний Неман с лесами по берегам.

Самолет нагружен почтовыми тюками. Видны заголовки газет «Правда», «Известия», «Тиеса», «Советская Литва». Двое пассажиров: один пожилой, в костюме почтового служащего, другой — молодой человек лет двадцати трех. Это Таурас Габрис.

Почтовый служащий. Да, поездил я по этим лесам возле Немана на своем веку, повозил почту! Едешь, едешь, бывало, и волки тебя стерегут и разбойники за тобой гонятся... Очень неудобно было для почты.

Таурас. И давно возите?

Почтовый служащий. Годков сорок... Это по земле. Да вот уже седьмой год (постучал в стенку самолета) по небесному тракту. (Посмотрел на чемодан Таураса.) Домой? Из дома?

Таурас. С учебы.

Почтовый служащий. Вот времена! Кого ни возьмешь на борт — то на учебу, то с учебы. Вы что же, врачом стали?

Таурас. Нет, агрономом.

Почтовый служащий. В район, значит?

Таурас. В родной район. Там у меня отец — председатель колхоза, дед...

Почтовый служащий. Во как! Значит, к отцу на работу?

Таурас. Там видно будет; куда назначат.

Почтовый служащий. И женишься, я так понимаю. На Регине или на Онуте...

Таурас. На Бируте.

Почтовый служащий. Сейчас-то это легко. А вот я когда-то был женихом. Пять лет за невестой ходил, на кларнете играл, все дела забросил. Очень плохо было для почты. Играть-то играл на кларнете, а все равно не женился, потому денег не было!

Затемнение.

Небольшой районный городок. Каменное здание с табличкой у дверей: «Башкайский районный исполнительный комитет». К зданию исполкома подъезжает новенький тарантас на рессорах. Из него выходит че-

ловек средних лет — председатель колхоза «Дубиса» Шуркус. Он преисполнен гордости за свой тарантас. Видимо, в первый раз выехал на нем — тарантас так и блестит лаком. Шуркус обходит его кругом, заботливо хлопает по крыльям, пробует ногой упругость рессоры и даже, вынув платок, смахивает пыль. И вдруг озадаченно останавливается. Перед ним новенькая машина «Москвич».

Ш у р к у с (подходит). Это чья же?

Ш о ф е р. Колхоза «Драугай». Председатель Габрис за сыном прислал, за агрономом... (Улыбнувшись.) Что, хороша?

Ш у р к у с (обходит кругом машину. Старается говорить небрежно). Душно в ней. Мала вентиляция... А так ничего... Агроном, говоришь, приехал?..

И он быстро входит в двери исполкома.

...Кабинет председателя райисполкома. Идет заседание. За длинным столом члены райисполкома и Клевас — первый секретарь райкома партии. Кроме того, в кабинете сидят еще несколько человек, в том числе знакомые уже нам Таурас Габрис и Шуркус.

П р е д с е д а т е л ь. Значит, остался еще только один вопрос... Надо, товарищи, распределить приехавших к нам молодых агрономов (улыбается). Прибывает нашего полку, прибывает... Есть такое предложение: товарища Пяткуса в колхоз «Путь Октября», товарища Даура в колхоз имени генерала Черняховского, товарища Коросаса в колхоз «Партизан». Это, по-моему, правильно... Теперь вот с Таурасом. Может быть, выслушаем его пожелания?

Т а у р а с (встает). Вам видней, товарищи...

К л е в а с. Пошлем его к отцу, к Габрису, в колхоз «Драугай».

Ш у р к у с (даже привскочил). Как к Габрису?! Да Габрис и так, гляди, вон куда забрался (показывает на Доску почета). Они и без агронома на «Москвиче» ездят! У них и так все хорошо!

К л е в а с. Не так уж все хорошо... Хозяйство немалое, надо присмотреться глубже, глазом специалиста. Агроном там просто необходим.

Ш у р к у с (возмущен). К Габрису надо присмотреться! А ко мне не надо присмотреться?!

К л е в а с. Специалисты прибывают все время, товарищ Шуркус. Скоро будет и у вас агроном.

Т а у р а с. Дядя Шуркус, мы ведь соседи. Буду у отца работать и у вас пока поработаю!

Ш у р к у с. Пол-агронома? Мне? Да еще когда другая половина у Габриса. Э нет, милок!.. Ты забыл своего отца. Вспомни, друг, какой он!

Указывает на портрет Габриса на Доске почета.

...Портрет оживает. Мы видим Габриса в комнате. Рядом с ним сидит Пранкус — отец Бируте, невесты Таураса. Перед ними на столе кувшин домашнего пива, два стакана, кусок твердого, как камень, сыра.

Г а б р и с. Шестой десяток уже на исходе, а помирать неохота. По правде говоря, только сейчас и началась настоящая жизнь. Так, друг Пранкус?

П р а н к у с. Куда тебе помирать! Вон Таурас едет, сын, подмога.

Г а б р и с (ласково). Таурас хороший сын. А все думаю, был бы еще и старший, Винцас (безнадежно махнул рукой)...

П р а н к у с. Что уж тут! Не у тебя одного фашисты сына сгубили. Слезами из земли не поднимешь. Меня-то бог совсем сыном не наградил. Одна дочь. За грехи мои, что ли?

Г а б р и с. Какие такие твои грехи? Пятьдесят лет знаю тебя, и ты меня тоже. Рука об руку жизнь прошли, словно братья. Верно, приятель?

Пранкус растроганно кивнул головой.

Г а б р и с. Да... Вот только под конец дорожки наши разбегаются... Отстал ты, друг. Все в колхоз, а ты — в кусты. И не пойму даже тебя...

П р а н к у с (перебивая). Ну, опять за свое! Не желаю я в колхоз, моя воля, и все тут. Я никого не трогаю, пусть и меня не трогают... А к тебе я за делом пришел.

Г а б р и с. Знаю... Что ж, друг. Отдашь за дочкой лошадь, черно-белую корову, добавишь телку, пару овец. Много ли нужно себе оставить, чтобы век коротать? Нам с тобой уже не о меде надо думать, а о воске.

П р а н к у с (встрепенувшись). Черно-белую? Самую дойную?

Г а б р и с. А что? За агронома дочь отдаешь. Чувствуй!

П р а н к у с. Это правда, но... черно-белую? Тут, друг, надо серьезно обдумать!

Г а б р и с. А чего тут думать! Мы же обо всем договорились, когда еще и колхоза не было.

П р а н к у с. Что правда, то правда. Но времена теперь другие. Теперь как-то даже странно приданое за дочерьми давать. Не старое время, по-новому надо жить.

Г а б р и с. Ишь ты какой! Когда тебе выгодно, по-новому хочешь, а когда нет, по-старому... Нет, друг! Остался ты на старой дорожке, так и плати по-старому!

П р а н к у с (откладывает на пальцах). Лошадь, телку, корову да еще пару овец... Надо еще посмотреть, чего сам Таурас-то стоит!

Г а б р и с (налил пиво, чекнулся с Пранкусом, выпил, улыбнулся). Вот что, старый друг, ничего мне твоего не нужно!

П р а н к у с (опешив). Как?!

Г а б р и с. Какое там приданое! Я в колхозе ни в чем не нуждаюсь. Скажу тебе так: полюбилась моему Таурасу твоя Бируте, тут и делу конец и больше никаких!

П р а н к у с (озабочен). Ну, знаешь... Любовь любовью, а телка телкой.

...Двор Габриса, отца Таураса. Изба с крыльцом, хлев. Всюду образцовый порядок, чистота. Вокруг избы фруктовые деревья. Во дворе уже много гостей. Входят все новые и новые гости. Степенно они направляются к крыльцу, где стоит Сильвестр, дед Таураса, крупный, седой, весь обросший волосами старик. Женщины, соблюдая старинный обычай, подносят ему свертки. Он тут же разворачивает их, показывая гостям подарки: пироги, сыр, иную снедь, благодарит.

Среди молодежи вертится органист костела Джугас с кувшином пива и стаканом в руках.

О р г а н и с т. За здоровье молодой хозяйки Бируте!

Бируте, статная, красивая девушка, стоит рядом со своей подругой Аушрой.

Б и р у т е (зардевшись). Какая я здесь хозяйка! Пришла, как и все гости. Глупости вы говорите!

О р г а н и с т. Бог сказал: да будет свет! (Выпивает.) И стал свет. (Снова выпивает.) Да будет свадьба, говорю я! (Выпивает.) И станет свадьба у тебя с Таурасом. Помяни мое слово! (Обнимает Беруте.)

Смех гостей. Бируте высвободилась, замахнулась на органиста:

— Не стыдно вам? А еще органист в костеле!

Сильвестр нахмурил брови, недовольно крякнул.

Органист (отпустил Бируте, нисколько не смущен). Со мной, дедушка Сильвестр, это безопасно. Я ведь какое лицо? Духовное!

Сильвестр. Духовное!.. Нализался с утра да к девкам... Не совестно! Ты в костеле играешь, тебя народ слушает.

Органист. Не слушает, дедушка! Колхозы клиентуру отбили. Иди сюда, причастимся! (Наливает пиво.) Ведь я к кому в гости пришел? К Габрису, сыну твоему. А где Габрис, сын твой? Как он меня встречает? Заперся у себя в комнате с отцом вот этой козы (показывает на Бируте) и сидит! А что святой Исидор сказал? Святой Исидор сказал: «Можно две бочки пива выпить, пока два мудреца договорятся»!

Смех гостей.

— Едут! Едут! — пронеслось по двору.

Гости хлынули к воротам. На дороге показался «Москвич», дает сильные гудки.

Гости сторонятся; под их напором трещат распахнутые ворота. «Москвич» влетел во двор, сделал круг, остановился у самого крыльца.

На крыльце показался Габрис. Торопливо взял поднос, на котором ломоть хлеба, соль, стакан пива. Рядом с Габрисом дед Сильвестр.

Таурас выскочил из машины, подошел к крыльцу. Отломил кусок хлеба, посолил щепоткой соли, залпом опрокинул стакан пива.

— Дедушка!

Седые брови Сильвестра задвигались. Молча обнял он Таураса, поцеловал. Затем кулаком трахнул его по спине — раз, другой, третий. Выпустил из объятий.

И вот Таурас перед отцом. Мгновение стояли они молча, высокие, широкоплечие, сильные. Обнялись.

Габрис жестом пригласил сына войти в дом, потом повернулся к гостям, поклонился.

— Прошу не побрезговать моим домом.

Однако согласно обычаю люди стояли не двигаясь.

— Прошу в мой дом, дорогие гости! — повторил Габрис.

Гости зашевелились, но не двинулись.

— Очень прошу, — в третий раз пригласил Габрис.

Только теперь ритуал приглашения был закончен. Гости степенно двинулись к крыльцу. На крыльце остался один дед Сильвестр. Хозяйским взглядом посмотрел на поврежденные ворота, осуждающе покачал головой. Достал из-под навеса крыльца молоток, подошел к воротам, недовольно крякнул. Стал вбивать гвоздь.

Затемнение.

Пир в доме Габриса в самом разгаре. Уже много выпито, съедено. Гости сидят за столами, уставленными кувшинами с пивом, едой. Здесь колхозники Юрас, Доцюс, кузнец Кирда, Бакалене. Рядом сидят единоличники Пранкус и Пикялис. Ближе к красному углу дед Сильвестр и Габрис. Между ними Таурас.

Вокруг стола топчется органист. Гостей обслуживает Бируте. Действует она быстро, проворно, время от времени украдкой поглядывает на Таураса. Нередко их взгляды встречаются, и тогда оба в смущении отворачиваются. За отдельным столом сидит молодежь: Микас, Казис, Аушра и другие. У них на одежде комсомольские значки.

Поднимается дед Сильвестр.

— Ну, дети, еще по одной!.. За Таураса! Он, конечно, поломал наши ворота. (Гости улыбаются.) Но это ничего. Молодежь, она всегда что-нибудь да ломает...

Пикялис. Но не всегда с пользой!

Микас (его сын). Смотря для кого, отец!

Сильвестр (Микасу). Ну-ну! Прежде головного барана не лезь, знай свое место! Ворота — убыток небольшой. Главное не ворота, а чтобы без ссор, без раздоров. Чтобы сын уважал отца, а отец любил сына. Значит, за мир в этом доме!

Сильвестр выпивает. Его примеру следуют гости, и прежде всего органист. Оживление.

Пранкус. Зачем нам раздоры! Живем по закону, чужого не ищем, но и свое держим крепко.

Бакалене (с иронией). Оно и видно!

Пранкус. А что?

Юрас (дернул Бакалене за рукав). Да сиди ты! Нашла с кем спорить!

Бакалене (Пранкусу). А то, что дальше своего забора ничего не видишь. Единоличник!

Юрас (безнадежно). По-еха-ли!

Кирда (Пранкусу). Двое вас таких чудаков и осталось: ты да вот этот еще (указал на Пикялиса) Пикялис...

Пикялис (сердито). Чего воду в ступе толочь!.. Новый человек приехал, надо его расспросить, что в мире делается, как люди живут... Правда, Таурас, ты под Москвой в колхозах практику проходил?

Таурас. Было такое.

Пикялис. А правда, что там в колхозах кирпичные заводы, фруктовые сады по сотне гектаров, водопровод?

Таурас. А как же! По шести огородных бригад, по восьми животноводческих ферм, бригада по кормодобыванию, строительные бригады...

Пикялис. Так как же все подсчитать в таком хозяйстве? Где приход, где расход, где прибыли, где убытки?

Таурас. Там без хорошего бухгалтера нельзя.

Пикялис. Вот это правильно!

Пранкус (внезапно). Ничего этого мне не надо! Есть у меня мой дом, мой подвал, две кадушки капусты, три яблони под окном да еще вишня — с меня довольно! Бог жадность не благословит.

Пикялис (подумав). И это правильно!

Кирда (махнув рукой). Темнота!

Пранкус (гневно). Кто темнота? Ты, кузнец, свою кузницу в колхоз отдал?

Кирда. Отдал.

Пранкус. И помещение, и наковальни, и меха?

Кирда. Все отдал!

Пранкус. Ну, а свой знаменитый комплект напильников?

Кирда (в замешательстве). Ну... комплект, может быть, и не отдал...

Смех.

Органист. Братья! Что сказал святой Исидор? Святой Исидор сказал: не ссорьтесь, почитайте Христа, но не забывайте и донышка!..

Выпил, поцеловал дно стакана, снова хочет налить, но в кувшине уже нет пива.

Органист (в ужасе). Братцы, засуха!

Смех. Оживление.

Габрис. Ну-ка, Бируте!

Бируте схватила несколько пустых кувшинов, побежала к выходу. Дед Сильвестр толкнул Таураса локтем в бок, подмигнул:

— А ты что, кавалер!

Таурас, стараясь быть незамеченным, поднимается.

Но в эту минуту встает Габрис, кладет руку на плечо Таураса, другой рукой берет стакан пива. Гости понимают это, как знак, что Габрис хочет говорить. Шум утихает.

Габрис. Друзья мои, дорогие гости мои! Счастливы мы, что дождались новой поры в нашей старой Литве. Советская власть прогнала помещиков и кулаков, которые испокон веков, как тяжелый жернов, давили нас. Советская власть дала нам землю, которую мы и наши отцы и деды по крупинке собирали всю жизнь и не могли собрать. Наш сосед, великий русский народ, все народы нашей необъятной Родины пришли нам на братскую помощь. Теперь мы крепко стоим на ногах.

Он умолкает задумавшись. Гости ждут продолжения речи. Ждет Бируте, застывшая у дверей с кувшинами в руках.

Габрис. Мы здорово поработали, друзья мои. Вы хорошо помните, как нелегко нам было начинать. Многого не понимали, много ошибались, спорили, бранились, много ночей не спали. И все-таки построили наш колхоз и, говорят, неплохой колхоз. А почему? Потому что бережно относились ко всему. По-хозяйски. Каждую веревочку бережем, каждый трудовой час. Каждый свой шаг обдумываем да проверяем. Так я говорю?

Юрас. Так!

Габрис (переждав). Сегодня у меня праздник. Большой праздник. Сын возвратился в дом. Молодой сокол прилетел в родное гнездо (поднимает стакан пива). Выпьем, друзья, за здоровье Таураса, за его приезд. Для нас, колхозников, это радость. Может, мы люди хорошие, но мало ученые. Вся наша наука вот в этом (поднял крепкую, мозолистую руку). И большая у нас на тебя надежда, Таурас. Еще трудно нам, очень трудно, а все-таки все светлей да теплей на земле: всходит над старым Неманом солнышко. Как в нашей песне поется...

И тихо-тихо он запевает народную песню о новой жизни. Все подхватывают.

... Все громче и шире льется песня. Под ее звуки идут Таурас и Бируте. Осенний сад. Вечереет. Видно несколько ульев. Над ними низко опустились ветки яблонь, отяжелевшие от плодов. Бируте задумчиво смотрит себе под ноги.

Таурас. Как выросло все! И кусты! Помнишь, как мы их сажали?

Бируте. Я все помню, Таурас.

Таурас (засмеялся). А помнишь, как дедушка Сильвестр пел тогда свою песенку? (Поет басом.) «Пойдем, баба, рожь молотить, пойдем, баба, рожь молотить!..»

Бируте (в тон ему, продолжая куплет). «Ох, ох, не могу, заболела, не могу!..»

Оба смеются.

Бируте. Как хорошо все! (Задумчиво.) А знаешь, Таурас, ты стал каким-то другим.

Таурас. Я?

Бируте. Да... Другой... Какой-то близкий мне и далекий... Какой-то прежний и новый.

Таурас. Вздор! Я тот же Таурас... (Шутливо.) И я женюсь на той же Бируте. Или передумала?

Бируте молча склоняет голову на грудь Таураса. Он обнимает ее.

И вот они идут дальше. Поле. Дорога. Почерневшее жнивье по сторонам. Пиджак Таураса на плечах Бируте.

Они подошли к перекрестку дорог. У перекрестка за небольшой оградой — три могилы, утопающие в осенних цветах.

Над двумя могилами памятники с красными звездами, над третьей — дубовый крест с надписью: «Здесь похоронен красный партизан Винцас Габрис, замученный фашистами. В глубокой печали — дед, отец, брат».

Таурас (низко склонил голову, тихо). Винцас... дорогой брат.

Бируте осенила себя крестом.

Таурас (после молчания). Он отдал народу жизнь. Он был коммунистом.

Снова молчание. Таурас взял руку Бируте и сказал, точно отвечая на недавние ее слова:

— И я коммунист, Бируте.

Затемнение.

Утро. Пикялис, приодетый, в начищенных сапогах, выходит на колхозный двор. Двор просторный, чисто прибран; над крыльцом дома красуется вывеска: «Правление колхоза «Драугай («Друзья»).

Пикялис подходит к Аушре, которая у входа в колхозный коровник моет подойники. Она в белом халате.

Пикялис. Ну, стрекоза, как летаешь?

Аушра (подняла голову). А, дядя Пикялис? Нарядный какой! (Подсмеиваясь.) Вступать в колхоз пришли?

Пикялис. А ты что думаешь? Может, и так... Посмотреть пришел, как вы тут в колхозе.

Аушра. Да вы уже сюда три года ходите почти каждый день, дядя Пикялис! Сколько же можно смотреть?!

Пикялис. Но, но... Семь лет буду ходить. Не запрещено. Сто раз отмерь, один раз отрежь! Веди меня в коровник!

Аушра. Просим... Туда уже дядя Габрис сына повел.

...Колхозный коровник. Породистые коровы. Стоят они на цементном полу на свежепостеленной соломе. Их осматривают Габрис и Таурас, оба в белых халатах. Таурас что-то записывает в блокнот.

Габрис (снисходительно улыбаясь). Ну как?

Пикялис (Таурасу). Правда, отлично? (Удивленно.) Гляди, соломорезка. Откуда? Позавчера ее не было.

Габрис. Вчера из города привезли соломорезку, кормомешалку, кормозапарник.

Пикялис (в восторге). И кормозапарник? Ну, Габрис! Прямо министр!

В другом конце коровника появляется Бакалене в белом халате.

Бакалене (строго Пикялису). Кто это там? Сколько раз говорила: посторонних не впускать!

Пикялис (опешив). Я посторонний?!

Бакалене (наступая на него). И еще без халата. Уходи, ты волнуешь коров!

Пикялис. Я волную коров!? Что у тебя тут, санаторий?

Бакалене. Тут колхозный коровник. Уходи! (Довольно бесцеремонно выпроваживает его).

Габрис (улыбаясь). У нас, брат, строго!

... Пикялис, выпровоженный во двор, растерянно озирается.

Аушра (сочувствуя). Выгнали, дядя Пикялис?

Пикялис. Удалили... Да еще посторонним обозвали, вот что!

Увидел Габриса и Таураса, направляющихся к конюшням, повернулся к Аушре:

— Давай скорее халат!

А у ш р а. Пожалуйста.

Пикялис вырвал халат из рук Аушры, стал догонять Габриса и Таураса, на ходу надевая халат.

... Конный двор. Юрас и его помощник вывели из конюшни рослых, тяжеловесных коней литовской породы; еле удерживают их. Габрис подошел к коню, откинул длинную гриву, погладил шею.

Г а б р и с (к Таурасу). Что скажешь, профессор?

Т а у р а с. Подходяще. И много таких?

П и к я л и с (оживленно). Зайдем в конюшню, я тебе все покажу. У них полы цементом выложены, с желобами... Да что полы! Воду насосами из колодца подают. Да что воду! Юрас, конюх, брошюры читает. Что говорить, пойдем!

Т а у р а с (в недоумении). Ишь, как ты хорошо колхозную конюшню изучил. А единоличник!

П и к я л и с. Да что конюшню! Я весь колхоз до последней ниточки знаю. И скажу тебе — хороший колхоз.

Т а у р а с. Так чего же не вступаешь?

П и к я л и с. Э-э, друг... Сто раз отмерь... Мало ли что может быть.

Г а б р и с. Что может быть?

П и к я л и с (неопределенно). Мало ли что...

Габрис и Таурас идут дальше. За ними Пикялис.

Г а б р и с. В мастерские заглянем?

Т а у р а с. А свиней почему не показываешь?

П и к я л и с. Вот со свиньями плохо...

Т а у р а с. Что так?

Г а б р и с. С кормами туго. Сколько ни сними урожая, а на свиней все мало. (Таурас записывает в блокнот.) Тут, брат, записывай, не записывай... Земли бы нам побольше!

Т а у р а с. Это как сказать...

Вошли в колхозную кузницу. Стоят рядом несколько горнов и наковален. Столы с инструментами. Кипит работа: удары молота, искры. Навстречу вошедшим спешит Кирда.

Г а б р и с. Как у тебя?

К и р д а. Трех слесарей отправил на молотьбу. Работаем точно по графику. Вот только токарный станок пошаливает.

П и к я л и с (искренно озабочен). Ай-яй-яй! Я ведь предупреждал!

Г а б р и с. Завтра поеду в МТС, напомни, привезу механика. А теперь покажи свое хозяйство.

К и р д а. Идемте, товарищи.

Они идут по кузнице. Вдруг Габрис замечает несколько рассыпанных по земляному полу ковальных гвоздей. Поднимает один гвоздь, показывает его Кирде, строго:

— Это что?

К и р д а. Гвоздь.

Г а б р и с. А почему он на полу?

К и р д а. Ну, упал... Да и цена ему две копейки.

Г а б р и с. Тут две копейки уйдут, там две копейки уйдут, вот так колхоз и разваливается. В хозяйстве нет мелочей, все надо беречь. Понял, кузнец?

К и р д а. Понял.

П и к я л и с (восхищен). Министр!

Удары молота. Летят искры. Искры заполняют весь экран.

Теперь мы видим, что это не искры, а тяжелые зерна. Беспрерывным потоком сыплются зерна из рукава молотилки. Громадные кучи намолоченного зерна. Работают веялки. К ним подъезжают грузовики, повозки. Люди кладут мешки. Гул, шум, ритмичная работа.

За всем этим наблюдают Габрис, Таурас. Рядом Пикялис в уже испачканном белом халате. Пикялис наклонился, набрал полные руки золотого зерна. И в то же время слышит голос Доцюса, говорящего Габрису:

— Отправлено на элеватор две тысячи восемьсот шестьдесят шесть пудов.

Пикялис задумался, зерно посыпалось из его рук.

Пронзительно свистнул мальчишка на омете соломы.

— Ребята! — кричит он, указывая на Пикялиса в халате.— Хирург приехал!

Хохот детей на омете. Смеются люди.

Пикялис растерянно смотрит на свой халат.

Наплыв.

Поле. Идут Габрис и Таурас.

Габрис. Ну вот, теперь видел все.

Таурас. Главного не видел.

Габрис. Чего?

Таурас нагнулся, берет пробу земли, завертывает ее в бумажку, кладет в рюкзак.

Таурас. Вот это и есть главное — земля!

Они подошли к обширным болотам. Мох, ржавая трава, кочки, коряги, скудные кустики, захиревшая сосенка.

Таурас. Сколько здесь площади?

Габрис. Не мерил. Гектаров почти пятьсот будет. Да не все наше. Вон левым крылом в массив «Дубисы» врезываются.

Таурас. Да... А ты, отец, говоришь, земли бы побольше. Вот она — земля!

Габрис (засмеялся). В этом чертовом логове?!

Таурас (внимательно смотрит на болота, не поворачивая головы). Чертей мы прогоним, отец! (Восхищенно.) Это же благословенный уголок. Только воду спустить, и бери богатства обеими руками!

Габрис (иронически). Видно придется новые амбары строить для твоих богатств!

Таурас. И амбары построим. Вот снимем тут верхний слой торфа, на полметра, да двинем его на поля. Это даст такой урожай, что и во сне не видели. А тут посеем многолетние травы — вот тебе и корма!

Габрис. Прямо рай. За одним остановка. Подсчитай, сколько тут нужно труда, какие расходы? Да и где это сказано, чтобы от торфа урожай повысился?

Таурас. В России, отец, это сделано и проверено. По методу русских ученых. А расходы действительно поначалу нужны большие. (Улыбнулся.) Придется тебе раскошеливаться, министр!

Габрис (спокойно). Рад бы, да денег нет!

Таурас. Нет денег? Тут на каждую копейку — доход рубль.

Габрис. На такие дела и копейки не дам! Не с того конца помогать начинаешь.

Таурас. Продумаем и решим.

Габрис. И думать не желаю! Чтобы я с хорошим колхозом да в это болото! Ты меня плохо знаешь, сын, или забыл... Если забыл, то вспомни.

Отходит.

Таурас один. Зашел в болото. Ноги глубоко увязли в ржавой воде. Жуткая тишина. Где-то кликнул журавль. И снова тихо. Из-за коряги выползла змея. Таурас молча наблюдает, берет пробу торфа, задумчиво разглядывает ее.

Наплыв.

Изба Пикялиса. За столом сидит Пикялис с карандашом в руке, что-то пишет, обдумывает. Как бы в такт его мыслям тикают на стене дешевенькие часы-ходики. На другом конце стола читает газету его сын Микас. На пиджаке комсомольский значок. У печки возится жена Пикялиса — Пикялене.

Пикялис (отбрасывая карандаш). Тьфу, черт побери! Считаю, считаю, думаю, думаю, и ничего не видно! Уф!.. Так ты говоришь, в Пилькийском районе все в колхозы вступили, ни одного единоличника не осталось?

Микас (отрываясь от газеты). Ни одного. (Снова читает.)

Пикялис. Гм-м... А что в газетах пишут? Как там с войной?

Микас. Борются народы против поджигателей, берут в свои руки дело мира.

Пикялис. Так. (Снова берет карандаш.) Ну, давай еще раз проверим... Сколько, ты думаешь, в этом году получат в колхозе на трудодень? Килограмма четыре?

Микас. И восемь получат.

Пикялис. Возьмем для ровного счета шесть (пишет). Ежели теперь, скажем, я да мать имели бы по сто трудодней...

Микас (отрываясь от газеты). Почему по сто? По двести! (Снова читает.)

Пикялис. Хорошо. Возьмем для ровного счета по сто пятьдесят. Итого... (Считает, тикают ходики.)

Микас (потерял терпение). Да довольно! Столько лет все считаешь!

Пикялис. Постой, постой...

Микас. Пиши заявление в колхоз, и конец!

Пикялене (стоя у печки). Я вам напишу! У ксендза спросились? Разве можно такое без ксендза?

Пикялис (сбитый со счета, вскочил, ударил кулаком по столу). Молчать! Без ксендза! Я сам себе римский папа!

Уходит, сильно хлопнув дверью.

... Пикялис входит во двор Пранкуса. Небогатые строения, хлев, клеть, изба с соломенной крышей. У забора стоит кобыленка и щиплет траву. Пранкус перевернул маленький плужок, закручивает гайку.

Пикялис остановился, помолчал.

Пикялис. Здорово, сосед!

Пранкус. Здорово, сосед.

Молчание. Пикялис постоял, подошел ближе, сел на поломанное колесо телеги.

Пикялис. Работаешь?

Пранкус. Работаю.

Молчание.

Пикялис. Плужок чинишь?

Пранкус. Плужок чиню.

Пикялис (решившись наконец). Так вот что, сосед! Надо нам с тобой в колхоз вступать. Три года хожу, смотрю, обдумываю. Все подсчитал. Надо вступать! Только мы с тобой двое в единоличниках и живем...

Пранкус. Ну что ж, вступай.

Пикялис. Как это так — вступай?! Ведь я перед всем народом столько раз говорил: не вступлю! Что ж, мое слово — плевок?

Пранкус (спокойно). Тогда не вступай.

Пикялис. Да как же не вступать! Ты их конюшню видел? Я с Габрисом говорил: завтра под озимь будут пахать, тут бы нам и вступить, межи наши убрать!

Пранкус. Тогда вступай.

Пикялис. Да что я, флюгер на крыше: вступай — не вступай!.. Тьфу!

Он решительно идет к воротам. Остановился.

Пикялис. Так и не посоветуешь?

Пранкус. Помолись, подумай.

Пикялис (вяло). Молился... Еще помолюсь... Но вряд ли поможет.

И нахлобучив на голову картуз, уходит, разгоняя стаю кур у ворот.

Пранкус поднял голову, долгим взглядом провожает Пикялиса. Медленно наклонился, чтобы продолжать работу. Снова выпрямился, перекрестился, забормотал молитву.

... Вечереет. Клуб колхоза «Драугай». Светло горит лампа. Вокруг стола человек пятнадцать колхозников и колхозниц. Идут занятия политкружка. Руководит Аушра. Тут и Бакалене, и Юрас, и Кирда, и Доцюс, и молодежь, среди которой Микас, сын Пикялиса. Тут же и Таурас.

Бакалене неторопливо, как каждый не очень свободный в грамоте человек, читает вслух книжку.

Бакалене (читает по книге). «Рабочие и крестьяне, без шума и треска строящие заводы и фабрики, шахты и железные дороги, колхозы и совхозы, создающие все блага жизни, кормящие и одевающие весь мир,— вот кто настоящие герои и творцы новой жизни... Их «скромный» и «незаметный» труд является на самом деле трудом великим и творческим, решающим судьбы истории». Так сказал Сталин.

Юрас (поражен). Постой, постой. Это сказал Сталин?

Бакалене. Да.

Молчание.

Юрас. Знаете, что мне пришло на ум, друзья? Ведь это сказано о нас!

Доцюс. Как о нас?

Юрас. Да. Мы боролись, работали и выстроили наш колхоз. Значит, мы тоже кое-что сделали. (Пауза.) Знаете что? Если бы я был хорошим оратором, я бы вышел на кафедру...

Бакалене (изумлена). Ты бы вышел на кафедру?

Юрас. Да! Я бы вышел и сказал бы: «Народ! Всю жизнь я слышал, как славят королей, богачей, генералов, министров, но только от Сталина я услышал славу простому человеку. Всю жизнь меня либо били, либо жалели, и только Сталин увидел во мне человека!»

Бакалене. Правильные слова сказал ты, Юрас.

Юрас. Знаете, друзья? Я бы пошел к товарищу Сталину и сказал: «Товарищ Сталин! — сказал бы я.— Вы верите в нас и не ошибаетесь. Мы переделаем мир. Мы начали здесь, на этой земле, на этой улице, в этой округе, а другие — на своей земле, на своей улице, в своей округе, а потом мы соединимся и пойдем дальше и дальше...»

Молчание. Видно, что слова Юраса произвели сильное впечатление.

Таурас (нарушая тишину). А все ли мы делаем, что в наших силах?

Доцюс. Разве плохо работаем?

Таурас. Нет, Доцюс. Но можно работать лучше! Гораздо лучше. Надо шире думать, шире смотреть.

Кирда (недовольно). Уж куда шире! Даже я вот за книгой сижу.

Таурас вынимает из кармана пробы, завернутые в бумагу. Разворачивает одну из них.

Таурас. Вот это торф. Такого торфа в Литве непочатый край.

Юрас. Удивил! Этого добра и у нас сколько хочешь.

Таурас. Совершенно верно. (Разворачивает другой сверток с песчаной землей.) А вот это — наша земля. И вы знаете, что установили ученые?

Аушра. Что?

Доцюс. Ну, ну?

Таурас. Вот если взять этот торф и перемешать вот с этой землей, так уже в первый год урожай повысится на два процента.

Бакалене. От торфа?

Таурас. Да.

Доцюс. Только на два процента?

Таурас. Погоди. Это в первый год. А в следующие годы — на десять процентов с гектара!

Молчание.

Юрас. Это нам не с руки.

Аушра. Почему?

Бакалене. Шутишь — всю землю с торфом смешать!

Кирда. Сколько же потребуется для этого торфа?

Таурас. Скажем, сорок тонн на гектар.

Общее движение.

Юрас. На гектар!.. Откуда мы столько рабочих рук возьмем?

Таурас. Ты все еще думаешь по-старому, Юрас... Есть МТС, машины придут.

Доцюс. Куда там машина пойдет в болота? Там комары, и те тонут. Эх, агроном!

Юрас. Пустая это затея. Только лишние хлопоты.

Аушра (Юрасу). Ты ведь сам только что говорил: пойдем дальше и дальше...

Юрас. Не по болоту же! (Язвительно.) Секретарь комсомола!..

Таурас. Погоди, погоди... Давай, потолкуем серьезней, обсудим со всех сторон.

...Расстроенный Пикялис шепчет молитву. Он стоит перед рослой липой у ворот своего двора. К ее стволу чуть повыше человеческого роста прибита маленькая ветхая деревенская часовенка. В часовенке, подперев рукой голову, приподняв острые, худые колени, сидит самодельный деревянный Христос. Пикялис окончил молитву.

Пикялис (к Христу, тихо). Ну что? (Пауза.) Как быть? (Пауза.) Вступать или не вступать?

Безмолвно сидит Христос.

Пикялис (еще более расстроенный). Все молчишь, молчишь, а мне одному надо решать. (Пауза.) Завтра в колхозе озимая вспашка. Трактора придут... Вот бы как раз и на мой участок, а? (К Христу.) Молчишь!.. Первый раз в жизни обращаюсь по делу, и то нет ответа... Господи боже мой, все один да один!

Перед ним задумчивый деревянный Христос.

Затемнение.

Мощный гул: на всем просторе колхозных полей работают тракторы. На экран один за другим наезжают радиаторы тракторов с марками Сталинградского завода. Пятилемешные плуги разворачивают землю. Над землей легкая дымка пара. По полю идут, проверяя качество вспашки, Габрис, Таурас.

... Рядом с колхозными полями около запряженного в маленький плуг коня стоит Пранкус. Возле него Бируте. Оба они напряженно следят за тем, как тракторы пашут колхозные поля. И вдруг, выйдя из оцепенения, Пранкус набрасывается на Бируте.

Пранкус. Ну, чего не видела? Чего стоишь?

Бируте. Так и вы стоите.

Пранкус. Вот оно! Ей слово, а она два. Подумаешь — пашут. И мы пашем... Н-но!

Лошадь сделала несколько шагов, плуг зацепился за камень, лошадь остановилась. Остановились и Пранкус с Бируте, и невольно оба опять повернулись в сторону колхозных полей, откуда доносится гул тракторов. Стоят, смотрят. Пауза.

Пранкус. Да ну вас совсем!!

И вдруг совершенно неожиданно уходит.

Бируте (растерянно окликает его). Отец!

Но Пранкус, яростно отмахнувшись, идет дальше по полю.

Наплыв.

... Вот Пранкус входит в двери костела. Здесь безлюдно, мерцает лампадка у главного алтаря, в полутьме вырисовываются статуи. Пранкус помочил большой палец в святой воде у входа, провел пальцем по лбу, перекрестился и тяжело встал на одно колено.

Тихо гудит орган, играет органист.

...Звуки органа переходят в гул тракторов. Работают тракторы. У межи своего участка стоят Пикялис и его жена Пикялене.

Пикялис (к жене, в смятении). Ну как? Вступать или нет?

Пикялене. Ты глава в доме, ты и решай.

Пикялис. Глава! Когда тебя не просят, то лезешь со своими советами днем и ночью. А когда надо советовать, то молчишь, как корыто! Ты мне жена или не жена?

Пикялене. Жена...

Пикялис. Так советуй же, черт побери!

... Костел. Пранкус стоит перед ксендзом.

Пранкус. Может быть, я неправ? Может, я не разобрался во всех этих новых делах и поступаю неправильно? Может быть, надо вступить в колхоз? Посоветуй, отец духовный!

Ксендз. Ты поступаешь правильно, добрый Пранкус. Бог все видит, и не забудется тебе твоя верность ему!

Пранкус. Так что же делать?

Ксендз. Будь стойким в вере своей. Святой Петр сказал: «Я есть скала, о которую разобьются все волны мирские!» Ты поступаешь правильно. Но за то, что усумнился в правоте своей, и для укрепления веры твоей я налагаю на тебя епитимью!

Пранкус (вздрогнул). Епитимью?

Ксендз. Ты на коленях пройдешь сейчас путь, который прошел Христос во имя искупления наших грехов. Приступай к исполнению, сын мой, я помолюсь за тебя...

...Гул тракторов, вспахивающих поля. У межи своего участка все еще стоят Пикялис и его жена Пикялене. Нарастает гул тракторов. Трактор подходит к меже Пикялиса. Молодая трактористка высунулась из кабины.

Трактористка (весело). Ну как, дядя Пикялис? Пахать межу?

Пикялис (к жене). Ну?

Пикялене. Не знаю.

Пикялис. Говори же!

Пикялене. Не знаю...

Пикялис (сорвал с головы шапку, трахнул ею о землю). Паши!

Пятилемешный плуг врезается в межу Пикялиса.

По полевой дороге едет машина, останавливается. Из нее выходит Жвиргждас — директор МТС. Подошел к Таурасу и Габрису на поле.

Жвиргждас. Новости есть, агроном! Вчера обсуждали мы в МТС твои предложения о торфе. Интересно. (К Габрису.) Как ты полагаешь, хозяин? Заманчиво, а?

Габрис (махнул рукой). Ребячество.

Тауpас (к Жвиргждасу). Понял?

Жвиргждас. Ничего не понял. (Добродушно обнимает Габриса.) Хороший старик, а бывает это с ним... Два года тому назад против тракторов воевал, не подпускал к себе.

Габрис. Так пустил же!

Жвиргждас. Это после того, как мы тебя в МТС в газете пропечатали.

Габрис. А теперь печатайте — не печатайте, все равно у вас не получится ничего.

Жвиргждас (улыбаясь). Тогда дружок, не взыщи. Придется вынести вопрос на собрание.

Габрис. Я от народа не прячусь. Вот скоро отчетное проводить будем. Милости просим... То-то люди давно не смеялись!

Спокойно уходит.

Таурас. Упрям старикан.

Жвиргждас. Ну, друг, в наших местах еще и не такое встретишь!

...В костеле вдоль стены ползет на коленях Пранкус с молитвенником в руке. Шепчет молитвы. Ксендз, сидя на боковой скамейке у алтаря с требником в руках, следит за Пранкусом. На хорах у органа — органист Джугас. Тихо играет. В органном зеркале он видит ползущего Пранкуса. Пранкус останавливается. Его лоб покрыт каплями пота. Отдышавшись, ползет дальше. Звуки органа.

Пранкус пошатнулся, стоя на коленях. Согнутыми пальцами правой руки уткнулся в пол костела. Ксендз следит за Пранкусом. Органист перестал играть, тоже следит за Пранкусом в зеркале. Обессиленный Пранкус прислоняется к стене. Из его рук выпадает молитвенник и гулко ударяется корешком о пол.

Слышен дробный стук ног по ступенькам: это с хоров сбегает органист. Он подбегает к Пранкусу, который лежит у стены.

Ксендз (органисту грозно). Куда? Не смей вмешиваться в дела божьи!

Органист (ксендзу). Ведь это старик!

Ксендз. Ты пьян, собака! Вон из божьего дома!

С силой толкает органиста.

Органист (спокойно). Нельзя толкаться, хозяин!

Помогает Пранкусу подняться.

О р г а н и с т. Еще немного, и он умрет в костеле, святой отец. Увести бы его.

Помогает Пранкусу выйти из костела. Яркий свет солнечного дня. Далеко-далеко пашут тракторы.

П р а н к у с. Куда ты ведешь меня?

О р г а н и с т (уже повеселев). Куда? А что сказал святой Исидор? Святой Исидор сказал: «Пока есть ноги, шагай — придешь к людям».

Затемнение.

Глубокая осень. Опустели поля. Все работы закончены. Потемнели воды Немана. Облетают с деревьев последние листья. Вот уже голы деревья, ветер треплет их ветви, кружит в воздухе первые снежинки.

Правление колхоза «Драугай». Тут битком набито людьми. Сидят на скамьях, на табуретах, стоят у стен, у дверей. Обособленно от других держится Пранкус, всем видом своим показывая, что он тут только гость и что происходящее здесь его совершенно не интересует. Среди молодежи Бируте. За столом президиума председательствующий Кирда, секретарь Микас — сын Пикялиса, а также Таурас и директор МТС Жвиргждас. Идет отчетно-выборное собрание.

Габрис заканчивает отчетный доклад.

Г а б р и с. Если сопоставить хорошее и плохое, то хорошего у нас за истекший год было больше. Колхоз за этот год еще вырос, окреп. И полагаю со всей уверенностью, что в следующем году еще дальше пойдем вперед. От души говорю: спосибо партии, правительству, спасибо русскому народу за щедрую помощь. Спасибо и вам, друзья мои, за преданность колхозу, за хороший труд, за все!

Шумные аплодисменты.

Г а б р и с. Прошу высказываться прямо, не кривить душой, говорить все, что у каждого на сердце. Товарищ Сталин учит нас, что настоящая критика и самокритика не мешает, а помогает делу. Прошу, товарищи!

Он сел. Поднялся Доцюс.

Д о ц ю с. Да что там высказываться! Все хорошо, лучше не надо! Предлагаю отчетный доклад председателя Габриса утвердить, объявить ему благодарность и приступить к перевыборам и к торжественному ужину по случаю окончания хозяйственного года!

Смех, оживление.

К и р д а. Так как же, товарищи? Вопросы к докладчику есть?

Молчание.

К и р д а. Значит, нет вопросов?

А у ш р а. У меня вопрос... (Поднимается.) Нам, комсомольцам, известно о предложении нашего агронома Таураса насчет болот. Почему председатель ничего об этом не сказал?

Г а б р и с (спокойно). Не сказал потому, что дело это еще не продумано... Еще неясно... Не разобрались в нем. Рано еще говорить.

К и р д а. Больше вопросов нет?

Б а к а л е н е. Позвольте мне. (Встает.) Я член правления, а ведь тоже ничего не знаю. Все говорят о торфе, а на правлении вопрос не разбирался. (К Габрису.) Почему?

Молчание.

Ж в и р г ж д а с (склонился к Таурасу). Иди, воюй. Понадобится — поддержу.

Т а у р а с (встает). Прошу слова...

... Рядом в комнате все готово к торжественному ужину. Около стола хлопочет в качестве распорядителя Пикялис. Две-три женщины заканчивают приготовления.

Пикялис. Таураса мы посадим сюда: науке — почет. Доцюс посидит здесь, ничего с ним не станет. Я, как счетовод, около председателя... Да что они там так долго? Все остынет, перепарится. Пойду потороплю.

Он входит в комнату, где идет собрание. Тут уже спор в самом разгаре. Шум, почти ничего не слышно.

Пожилой колхозник (кричит стоя). Товарищи! Почему очень так громко? Не надо кричать, надо правду говорить. А правда — она тихая!..

Озадаченные его криком, все смолкают.

Кирда. Хорошо... что же ты предлагаешь?

Пожилой колхозник. Так я и говорю: тихо надо. Есть у нас агроном, говорит сейчас агроном. Послушаем агронома. А кричать зачем? Никто нас не режет. (Сел.)

Кирда. Предложение резонное. Таурас, продолжай.

Таурас. Я проверил все. Вывод один: плохо. Очень плохо, товарищи! Мы не используем даже половины возможностей, которые дает нам колхозный строй.

Юрас. Как не используем! Такой трудодень получили!

Таурас. Получили и успокоились. А почему? Потому что мелко думаем, мелко планируем, малым довольствуемся. Вот я вам о торфе говорил. Разве это только удобрение? У нас залежей торфа на двести лет. Торф — это электричество. А электричество — это мастерские, подвесные дороги, кормовые кухни, механизация всего труда. Вот где настоящий трудодень!

Пикялис. Политически правильно говорит.

Доцюс (всердцах). Да ты помолчи, балабол! Только месяц назад в колхоз вступил! Счетовод!

Пикялис (рассердился). А ты кто? Бригадир! Во время уборки три дня дома сидел. Либерал!

Доцюс (ошеломлен). Я либерал?

Юрас (иронически). Вот тебе и торжественный ужин!

Шум, споры, опять ничего не слышно.

Пожилой колхозник (громовым голосом). Тихо! (Все смолкают, он тихо продолжает.) Вот наш агроном умный человек. Сильно ученый человек. И красиво все объяснил нам. Все у нас будет. Рай. Ну что ж мы согласны... А я вот простой человек, неученый человек... И есть у меня к агроному вопросик. Даже не вопросик, а так... для любопытства. Где мы, простите, на все это деньги возьмем? А?

Полная тишина.

Таурас. А неделимый фонд?

Габрис (ошеломлен). Что?! Неделимый фонд тронуть?

Таурас. А для чего, собственно, создан неделимый фонд? Да и государство ссуду даст.

Габрис. Еще и в долги залезать! Ну, вот что. (Встает.) Столько усилий, столько труда мы потратили, чтобы стать на ноги. Только вчера еще многие из вас не верили, колебались, боялись... Мы не умели работать сообща, путали, ошибались. А сопротивление кулаков, их агитация, выстрелы ночью... Наш колхоз не родился и не вырос по щучьему велению!

В комнате тишина.

Габрис. И теперь всем этим рисковать? Сразу поставить все

на карту? (Голос Габриса дрогнул.) Нет! Колхоз — это наше святое дело. Его нельзя, как картуз, хочу — держу, хочу — бросаю в болото!

Доцюс. Правильно! Только выросли, только отдышались, опять куда-то тянет!

Габрис. Я не против нового в колхозе, я не против и освоения болот. Но всему свое время. Поспешишь — людей насмешишь. Надо окрепнуть, подготовиться, а то разорим колхоз. А я не дам разорить колхоз! Партия и народ мне колхоз доверили — не дам! Я отвечаю перед народом!

Жвиргждас. Позволь, позволь, товарищ председатель... Ты говоришь — я отвечаю перед народом. Давай разберемся. Вот ты поработал, хорошо поработал. Народ тобой доволен. А уверен ли ты, что если остановишься, не пойдешь дальше, успокоишься на достигнутом, то народ будет тобой доволен? Уверен? А вот я не уверен. Оправдаешь тогда доверие народа? Нет! (Обращается к колхозникам.) Скажите, правильно я говорю?

Кирда. Правильно!

Доцюс. Неправильно.

Юрас. Что неправильно?

Доцюс. Все неправильно!..

Шум, выкрики.

Микас (очень вежливо). Товарищи! Будьте сознательными, учитесь вести себя на собрании, кричите потише... (Показывает на протокол.) Не успеваю записывать в протокол!

Шум прекратился.

Жвиргждас (к Габрису). Ты боишься расходов. Конечно, расходы будут не малые. Но подумай о том, что ты получишь. Все хозяйство повернется по-новому. Таурас дело говорит. Государство идет тебе навстречу, шлет специальные машины: мелиоративные, торфосеялки... И ваши расходы значительно уменьшатся.

Габрис. Ты кончил, директор?

Жвиргждас. Кончил.

Габрис. Тогда слушай. Мы каждую колхозную копейку, как свой глаз, бережем. Каждый гвоздик учитываем и проверяем. Потому такой колхоз и создали. И пока я здесь председатель, нет моего согласия трудовые колхозные деньги в яму кидать! Да к тому же эти болота на три четверти не наши, соседские. Шуркусу, колхозу «Дубиса» принадлежат. Чего нам за них стараться? (Обводит всех глазами.) Нет! Мое слово — нет!

Таурас (быстро встал). Я отвечу!

Бакалене (вскочила). Погоди. Я постарше, я буду отвечать!

Юрас (схватил ее за рукав). Куда в такую драку? Сиди!

Бакалене. Отстань.

Юрас (в отчаянии). Поехали!..

Бакалене (с силой). Гвоздики! Копейки!.. Я простая женщина и то все вижу. (К Габрису.) И тебя насквозь вижу! В колхоз ты вступил, работаешь хорошо, председатель замечательный, а в душе своей как был единоличником, так и остался. Тебе кажется, что ты один, и колхоз твой один. И ты дрожишь, как на своем хуторе когда-то дрожал: как бы тебя не обманули, не обсчитали, копеечку из тебя не вытянули!.. Тебе все еще кажется, что вокруг тебя недруги, лиходеи. Разве это так, народ?

Гул.

Бакалене. А вокруг нас теперь наши, советские люди. Друзья. (К Габрису.) И Жвиргждас тебе друг, и колхозники «Дубиса» тебе

друзья, и Таурас тебе друг, и все советские ученые тебе друзья, и все наше государство тебе друг. Вот что пойми! Все хотят помочь тебе и колхозу. Все хотят, чтобы мы шли вперед, жили все лучше и лучше!

Бурные аплодисменты.

Таурас (встал). Хорошо сказано, тетушка Бакалене. (К Габрису.) Ты согласен, отец?

Габрис. Нет.

Таурас. Ты понял, что ты неправ?

Габрис. Нет!

Таурас. Тогда боюсь, отец, что тебе нельзя быть председателем колхоза.

Полная тишина.

Потрясенный Габрис встает, медленно обводит всех взглядом. Собрание притихло. Габрис молча поворачивается, идет к дверям.

Таурас. Отец!..

Габрис, не останавливаясь, идет. Люди невольно расступаются, уступая ему дорогу.

Таурас. Отец!

Габрис вышел.

Неловкая тишина. Никто не ждал такого исхода.

Пранкус. Дочь, домой! (Идет к дверям.)

Бируте растерянна, приподнялась.

Пранкус (повысив голос). Кому говорю?

Кирда. Не шуми, Пранкус. Хочешь итти — иди, а дочь не трогай. Ее воля.

Пранкус. Врешь, моя воля! Это у вас в колхозе так... (Низко кланяется Таурасу.) Ну, нареченный зять, спасибо, порадовал! Надругался над отцом перед всем народом! Над седой головой... Бог... бог... бог... не даст тебе счастья. Не даст! Не даст! (К Бируте.) Ну!!.

Бируте медленно идет за отцом. И вдруг, опустив головной платок на глаза, выбежала. Пранкус за ней.

Пикялис (в наступившей тишине). Значит, собрание кончено?

Жвиргждас (встает). Собрание продолжается.

Затемнение.

Вечер. Изба Габриса. Габрис сидит у стола и, не поднимая головы, строгает лежащим ножом-«хлеборезом» деревянную ложку. Напротив него сидит Таурас. Оба молчат. Тяжелая пауза.

Таурас. Что ж, так и будем молчать?

Габрис (привстал, пододвинул нож к Таурасу). Бери!..

Таурас (удивлен). Зачем?

Габрис. Режь меня до конца!

Таурас берет нож, другую, неоструганную ложку и начинает не спеша строгать. Молчание. Габрис вынимает из кармана складной нож, раскрывает его и продолжает строгать. Долгая пауза. Оба строгают. Слышно отдаленное гудение жерновов ручной мельницы.

Габрис. За этим столом мы сидели когда-то всей семьей. Вот тут мать, тут сын Винцас и дед. А мы с тобой сидели там, где сейчас сидим. И когда ты или твой брат уезжали из дому, мать все равно ставила тарелки на ваши места.

Таурас. Я помню, отец.

Габрис. А когда мать умирала вот на этой кровати, ты помнишь, что она говорила?

Таурас. Любите друг друга, уважайте отца, не разбивайте семьи.

Габрис. И вот матери нет. И брат твой погиб. Остались мы с тобой вдвоем. Два человека на всем белом свете... Ты знаешь, как я тебя ждал?

Таурас. Знаю, отец. Спасибо тебе за все, что ты сделал для меня в жизни.

Габрис. Так как же ты мог, ты, сын, позорить меня перед всем народом?

Таурас молчит.

Габрис. Ты поступил не как сын, а как враг. Согласен?

Таурас. Нет.

Габрис. Ты не согласен, что предал завет матери, которая умерла здесь, в этих стенах?

Таурас. Нет!

Габрис. Мы двое на всем свете — сын и отец, и ты не считаешь, что напал на меня, как волк, ты не стыдишься, совесть твоя не уличает тебя?

Таурас. Нет!

Долгая пауза. Оба строгают.

Габрис. Тогда нам нельзя жить вместе в этом доме.

...Снова гудение ручной мельницы. Это в чулане дед Сильвестр крутит жернова. Поднял соломенную плетенку, наполненную мукой, понес. Вошел в избу. Таураса уже нет. Габрис стоит у окна, спиной к дверям.

Сильвестр. Почему так тихо стало?

Габрис. Таурас ушел.

Сильвестр. Таурас ушел? Куда?

Габрис. Совсем ушел.

Сильвестр. Таурас совсем ушел? Почему?

Габрис. Я его выгнал.

Молчание.

Сильвестр. Ты его выгнал?

С минуту он смотрит на Габриса, затем подходит к ушату у печки и высыпает в него муку. Облако белой пыли.

Сильвестр (осторожно). А может ты ошибся, сын? Ты молод еще, многого не понимаешь. Не может быть, чтобы весь народ сошел с ума. Этого не бывает.

Габрис ниже опустил голову, молчит.

Сильвестр. Надо тебе с кем-нибудь посоветоваться. К Клевасу сходи, к секретарю в райкоме, поговори с ним. Он при помещиках в тюрьмах сидел, за народ му́ку принимал. Он скажет, что к чему.

Габрис (неожиданно резко). Довольно об этом!

...Тот же вечер. По дороге проезжает в машине секретарь райкома Клевас. За рулем пожилой шофер Найнис.

Найнис. Значит, прямо домой?

Клевас. Нет, заверчем в «Драугай» к Габрису. Там у них сегодня было отчетное собрание. Надо обязательно побывать.

Найнис (вышел из терпения). Товарищ Клевас! Что вы с собой делаете? С шести утра по колхозам. У меня шина лопнула, домкрат испортился... Не могу я участвовать на всех собраниях!

Клевас (примирительно). Но и я же с тобой. Мы оба участвуем! Понял?

Найнис (сворачивает с шоссе). Ничего не понял!

Машина медленно идет по проселочной дороге. Свет фар вырывает из темноты кусты, отдельные деревья. Вот в лучах фар показались

впереди две человеческие фигуры. Когда машина обогнала их, мы видим, что это Пранкус и его дочь Бируте. Крепко схватив за руку, Пранкус ведет дочь по дороге.

Наплыв.

Квартира ксендза. Под потолком лампа, освещающая дубовую тяжелую мебель, фисгармонию. Друг против друга сидят ксендз и Бируте. Пранкус стоит поодаль.

Ксендз (тихо, внушительно). Если он пошел против отца, он пошел против бога. А кто идет против бога, тому не видать радости ни здесь на земле, ни там (он поднимает палец, указывая на потолок) на небе... Подумай об этом, дочь моя!

Пранкус. Слышишь?

Бируте (слабо). Но Таурас хочет всем счастья... Он говорит, что надо сделать жизнь лучше, и он видит, как это сделать...

Ксендз. Он лжет! Что может видеть человек, отвернувшийся от бога? Никому он не даст счастья. Проклятье обрушится на его голову и на тебя, если ты пойдешь за ним. Люди отвернутся от тебя, как от прокаженной, святая римская церковь отвергнет тебя. А после смерти — вечная божья кара! (Крестит Бируте.) Подумай, дочь моя! Хорошо подумай!

Пранкус (в страхе). О господи, спаси и помилуй!

Ксендз. Он посетил все дома, но он обошел стороной божий дом. Ему чужда наша вера, ему чужды все мы, и он нам чужой. Я не вижу его в костеле, и он не придет венчаться с тобой перед лицом бога.

Бируте (потрясена). Как не придет!

Ксендз. Да! Ты отдашь ему все, бросишь отца и мать свою, а он возьмет себе другую жену, затем третью... Ты добрая литовская девушка, я сам крестил тебя. И ты должна быть послушной церкви и отцу своему...

Бируте. Другую жену?

Ксендз. Да! Он лжет тебе! Ты видишь, что он сделал со своим отцом? Он хитрит! Он не поведет тебя под венец к алтарю, потому что хочет жениться еще, еще и еще... Спроси его: будет он венчаться с тобой? Спроси! Спроси!

...В это время в избе Габриса сидит Клевас, секретарь райкома.

Габрис (с тоской). Да что же это такое? Все было ясно, понятно, хорошо. Работали, столько сил положили, все нас хвалили. А теперь все спуталось, перемешалось, все вразброд. Не разберусь!

Клевас. А все-таки?

Габрис (твердо). Таурас неправ!

Клевас (встал, медленно прошелся по комнате). А помните, когда у вас колхоз организовывали, многие кричали, что вы, дядюшка Габрис, неправы?

Габрис. Тогда — дело другое.

Клевас. То же самое, мой добрый товарищ. Новое легко не дается. Все новое всегда кажется невозможным. (Пауза.) Вы работали хорошо, дядюшка Габрис. За это вам честь и слава. Но поднимите на минутку глаза от своего колхоза, посмотрите, что происходит вокруг, во всей стране. Какие плотины возводятся на Волге, на Дону! Какие строятся заводы и фабрики! Сколько машин идет к нам на село!.. Каждый день приносит новое и новое! Можем ли мы с вами, дядюшка Габрис, жить и работать так, как будто все это нас не касается? Нет, все это нас касается.

Габрис молчит.

К л е в а с. Ну, так как же, друг?

Габрис поднимает голову, взгляд его падает на седеющие волосы секретаря.

Г а б р и с (неожиданно). Товарищ Клевас, вы давно в партии?

К л е в а с. В партии? Давно. Двадцать лет вступил, батраком... А что?

Г а б р и с. Волосы у вас тоже седые...

К л е в а с (несколько смущен). Значит, старею.

Г а б р и с. Думается мне, не от этого. Пережили вы много...

К л е в а с. Все было, друг Габрис. Прожил я долгую жизнь, а вот на воле был мало. Из тюрьмы да в концлагерь... Бежал, работал в подполье. Потом женился. А потом снова меня арестовали. Так до советской власти.

Г а б р и с. Да-а... Трудная жизнь.

К л е в а с. Нет, Габрис. Несмотря ни на что, я прожил чудесную жизнь! А за что мы боремся, как не за жизнь, друг мой? Выбьем оружие из рук врагов жизни и мира, вырастут здесь города, в тысячу раз лучшие, чем те поселки, которые строим сейчас мы. Но все-таки начали то дело мы, это наши думы, наш труд, это мы с вами, дядюшка Габрис. Вот что дорого, вот что надо понять, дорогой мой... (Долгая пауза.) Ну, так как же, друг? Кто прав?

Г а б р и с. Таурас неправ.

...Тот же вечер. Комната правления колхоза «Драугай». Таурас, перешедший сюда от отца, раскладывает свои вещи. Чемодан раскрыт. Скрипнула дверь. Таурас обернулся. Перед ним Бируте.

Т а у р а с (не веря своим глазам). Бируте, ты?!

Молчание.

Б и р у т е. Слушай, Таурас. Посмотри на меня. Я обыкновенная деревенская девушка. И ты обыкновенный деревенский парень. Ну хорошо, ты выучился, агрономом стал. Очень хорошо. Но зачем тебе лезть в эту путаницу, ломать все? Зачем ты обидел отца?.. Зачем?

Т а у р а с. Подожди, подожди...

Б и р у т е. Нет, ты послушай... Может быть, мы поженимся. Ты бы работал, и я бы работала. Вот мы и прожили бы своей дружной семьей тихо, спокойно, в любви и уважении друг к другу. А ты взялся за непосильное. Надорвешься. И люди забросают тебя грязью. На тебя свалятся тысячи дел, хлопот, и ты... забудешь меня!

Т а у р а с. Забуду тебя?!

Б и р у т е. Да. И найдешь себе другую жену, а может быть, и третью...

Т а у р а с. Ты с ума сошла!

Б и р у т е. Хорошо. Может быть, я сошла с ума. Но тогда скажи мне. Посмотри мне в глаза и скажи: ты пойдешь со мной венчаться в костел?

Молчание.

Б и р у т е. Нет, смотри мне в глаза: пойдешь или не пойдешь?

Т а у р а с. Не пойду.

Б и р у т е. Не пойдешь венчаться со мной? Не пойдешь? Со мной?

Т а у р а с. В костел не пойду.

Б и р у т е (встает). Теперь я поняла все. Ты не любишь меня! Ты хитришь. (Снимает с левой руки обручальное кольцо, кладет его на стол.) Прощай, Таурас. Ксендз был прав!

Т а у р а с (ошеломлен). Кто? Кто был прав?

Бируте, не отвечая, выбегает из комнаты.

...В этот час у могилы старшего сына Винцаса, на перекрестке дорог, стоит старый Габрис. Он стоит недвижно, держа в руках шапку, опираясь на палку. Он в глубоком раздумье, видно, уже много времени он тут. Глухая ночь. Дует резкий холодный ветер, треплет одежду Габриса. Габрис попрежнему неподвижен. Лицо его точно окаменело.

...Ночь. Поле. Бежит Бируте. Придорожный крест на фоне звездного неба. Бируте припала к его подножию. Глухо рыдает. Над ее головой высится тяжелая громадина креста.

...Много крестов. Громкий перезвон колоколов. Портал собора в Ватикане. Папская стража у входа. Толпа пилигримов, жаждущих попасть внутрь собора.

В соборе десятки алтарей утопают в золоте. Белые колонны окружены громадными статуями. Собор переполнен людьми. Молятся монахи-францисканцы в коричневых рясах, опоясанные белой веревкой, в сандалиях на босу ногу; монахини ордена святого Казимира в черных одеждах, в черных капюшонах с белыми накрахмаленными отворотами; бритые иезуиты и бородатые миссионеры с огромными четками за поясами. Позади них у стен, у дверей робко ютятся верующие, пилигримы, старушки.

У главного алтаря идет торжественное богослужение. Восемь епископов прислуживают кардиналу, служащему торжественную мессу. Бесчисленное количество младших священнослужителей. Все сверкает золотом, парчой, красным бархатом. Мощно гудит орган, слышно пение хора.

На боковой скамье, украшенной бархатом, сидят двое: кардинал статс-секретарь Ватикана с громадным золотым крестом на груди и солидный пожилой господин в черном сюртуке и в белых гетрах. Перчатки этого господина, тоже белые, лежат в черном цилиндре, поставленном на донышко на краю скамейки.

Господин. Это поистине великолепное зрелище, господин кардинал!

Кардинал. Ваше присутствие, господин посол, содействует этой торжественности.

Господин. Я позволю себе надеяться, что бог услышит молитвы, вознесенные столь горячо, и поможет нам обоюдно понять друг друга, те задачи, о которых я имел неоднократную честь почтительнейше вам напоминать.

Кардинал наклоняет голову.

Наплыв.

Кабинет в посольстве. Громадный стол, обитый зеленым сукном. На нем письменный прибор, миниатюрный флажок США. За столом господин, которого мы видели в соборе. Перед ним кардинал статс-секретарь Ватикана.

Кардинал. Я замечу, что вы слишком нетерпеливы, господин посол.

Посол. Разрешите и мне напомнить, что у нас с вами нет времени быть терпеливыми, господин кардинал. (Встает, подходит к огромной карте на стене.) Я позволю себе злоупотребить вашим вниманием. (Показывает.) Эта громада — Советский Союз, к вашему сведению, господин кардинал. А это что? Младшая дочь Ватикана — Польша. Загулявшая дочь, вы простите мне эту вынужденную фривольность. Тут Румыния, Болгария, чехи, венгры и еще там... А тут —

Китай. Сложите все это вместе, прибавьте к этому все то, что творится в Индии, Италии, Франции, и вы поймете, почему нам нужно удесятерить усилия, чтобы подавить нашего общего врага.

Кардинал (строго). У святейшего папы нет врагов, господин посол.

Посол. Возвышеннейшие и справедливые слова! Я прекрасно понимаю, что святейший престол стоит выше нашей земной суеты. И все же осмелюсь думать, что такой враг есть. Позволю себе почтительнейше подчеркнуть, что коммунизм — это не только отрыв заблудших душ от святой церкви, но это также удар по тем благам, которыми бог благословил свою церковь.

Кардинал. Прошу прощения, однако я не совсем понимаю вас.

Посол. Вы понимаете меня, господин кардинал. Осмелюсь напомнить, что капиталовложения апостолической церкви столь же распространены на земном шаре, как распространена католическая вера. Еще и поэтому святейший престол заинтересован в войне против коммунизма в такой же мере, как и весь западный мир.

Кардинал. Насколько я могу знать, намерения святейшего папы исходят именно из такой предпосылки.

Посол. Но действия ваши все еще недостаточно активны и энергичны. Церковь должна взять в руки меч, как во времена святой инквизиции. Куда не пройдет мирской солдат, отягченный грехами, туда должен проникнуть солдат Иисуса. Я прошу вас довести до сведения святейшего папы эти скромные мои мысли, продиктованные неоднократными телеграммами из Вашингтона.

Кардинал. Я сделаю это, господин посол.

Наплыв.

Просторная комната Ватиканского дворца. За столом, над которым большое распятие, знакомый нам кардинал. Он неузнаваем: тихо, но властно звучит его голос.

Кардинал. Милостью божьей римская церковь взяла в руки меч. Церкви нужны сейчас слуги умные, действующие быстро и тайно, как тайны были думы Христа во время последней вечери.

Вокруг стола сидят «представители» при Ватикане несуществующих, изгнанных народами буржуазных правительств.

Кардинал. Попираются величайшие истины, большевистское учение захлестывает новые и новые страны... Святейший папа день и ночь скорбит над отягченным грехами миром... А что делаете вы? Вот, например, представитель Литвы?

«Представитель» Литвы вздрогнул, побледнел, встал.

Кардинал. Литва — католический остров в советском море. Святейший престол видит в Литве один из опорных пунктов крестового похода на коммунизм. А во что превратилась святая Литва? Народ идет за большевиками. Колхозы растут и крепнут. Ваши агенты не смеют шевельнуть пальцем, ксендзы бездействуют. Никто и не думает о том, чтобы вернуть заблудшие души в овчарню Христа!

«Представитель». Но, ваше преосвященство...

Кардинал (перебивает его). И вы полагаете, господин представитель, что вами довольны здесь, в Ватикане? Господь поможет мне вывести вас из заблуждения: здесь считают, что вы бездельник! Вы меня слушаете, сын мой?

«Представитель». С божьей помощью я стараюсь не пропустить ни одного слова. Разрешите напомнить, ваше высокопреосвященство, что наши слова не очень уж действуют в Литве.

Кардинал. Позвольте и мне напомнить вам, что, кроме слов, есть еще и дела! Святая римская церковь благословляет все средства, если они служат христову посеву на ниве людских сердец!

«Представитель». Аминь!.. Но где взять людей для посева? Где люди действия?

Кардинал. Боже мой! Я мало смыслю в этих делах. Бог определил мне взирать на мирскую суету из окна моей кельи. Однако где те, кто удрал из Литвы от большевиков вместе с вами?

«Представитель». Но, господин кардинал...

Кардинал. Мы вам даем еще срок. Но если положение не изменится, вам будет плохо, да хранит вас дева Мария. Очень плохо, да поможет вам святой Петр. Вам будет так плохо, что вы себе даже представить не можете, да благословит вас Иисус... Ступайте с богом! (Осеняет «представителя» крестом.)

Ошеломленный «представитель» пятится к дверям.

Кардинал. А теперь поговорим с вами... (Указал рукой на другого «представителя».)

И другой «представитель», побледнев, приподнимается.

...Кресты, кресты... Они на церквах и часовнях Ватикана. Они на Ватиканском дворце с его стражей из папских солдат. Мимо проходят монахи крестясь. Некоторые стоят на площади на коленях. «Представитель» Литвы выходит на громадную лестницу дворца, вытирает со лба пот, крестится и садится в старый, изношенный «форд». «Форд» затарахтел, пустил струю дыма. Дым клубится в воздухе.

...В воздухе стелется весенний туман. Река Неман. Плывут последние льдинки. Мутные ручьи стекают по отлогам холмов. Вот уже вода прозрачная, чистая. Распустились почки кустов и деревьев. Светлая весенняя зелень покрывает берега, поля, нивы.

Обширные болота, у которых когда-то стоял Таурас. Но картина поразительно изменилась. Куда ни глянь, работают тракторы и мелиоративные машины. Роются канавы, срезается верхний слой торфа. Длинными валами лежит уже поднятый торф, подсыхающий на солнце. К ним подходят тракторы со специальными торфосеялками, загребают торф в ящики, отправляются на поля. Всюду возле машин трудятся колхозники.

Табличка с надписью: «Комсомольско-молодежная бригада». Аушра, Микас и другие сваливают в валы срезанный машинами торф. Летит звонкая молодежная песня.

Микас (выпрямился, отер рукавом пот со лба, говорит шутливо). Ну, Аушра... Вот и весна, и отец мой вступил в колхоз... Как же насчет главного?

Аушра. Какого главного?

Микас. Помнишь, требовала: пусть отец вступит в колхоз, тогда поженимся. Выполнено на сто процентов, как же теперь?

Аушра. Теперь требования выросли. Вот стань трактористом, тогда...

Микас. Что тогда?

Аушра. Тогда поговорим.

Микас (махнул рукой). Э-эх!..

Комсомолка (улыбаясь). Правильно парня воспитываешь, секретарь.

Комсомолец. Все парней воспитывают, а как девчат?

Аушра. Я всех наравне. Гляди, вся колхозная молодежь, до единого, на работе.

Микас. А внеколхозная? Почему в нашей бригаде Бируте нет?
Комсомолка. Да ведь она нигде теперь не бывает.
Аушра (задумчиво.) Вот это дело я упустила. Где она?

Наплыв.

Изба Пранкуса. Жена Пранкуса — Пранкене возится у печки. Пранкус сидит на низенькой колоде, самодельным крючком вьет веревки из пакли. Бируте ткет на домашнем станке узорчатую ткань. В продолжение дальнейшего разговора она все время молчит.

Пранкене (продолжая рассказ). Да... А Пикялис теперь у них счетовод... Отдельный стол у него, чернильница. Даже табличка над головой: «Счетовод колхоза «Драугай». Сидит, считает на счетах и пишет в книгу. Увидел меня и говорит: «Я, говорит...»

Пранкус. Сколько раз тебе толковал: не хочу я ничего слышать о колхозе! Молчи!

Молчание. Все работают.

Пранкус. Ну, так что говорит твой Пикялис?

Пранкене. Я, говорит, только сейчас человеком стал. А сколько блуждал! Был, говорит, таким же козлом, как твой Пранкус.

Пранкус. Это кто говорит? Пикялис?

Пранкене. Он.

Пранкус (подумав). Дурак твой Пикялис!

Пранкене. Сама не пойму, кто дурак, а кто нет. Там у них и лекции, там и кружки...

Пранкус. Сказано тебе — хватит! Распустила язык! Молчи!

Молчание.

Пранкус. Что молчишь, как полено! Какие кружки?

Широко распахнулась дверь, вбегает веселая Аушра.

Аушра. Доброе утро! Здравствуй, Бируте! (Целуется с Бируте.) Как дышите, дядя Пранкус?

Пранкус. Дышу. (Подозрительно.) Ты как сюда залетела?

Аушра. А я за Бируте. Вылезай, Бируте, пойдем к нам.

Бируте молча продолжает работу.

Пранкус. Это еще куда?

Аушра. Как куда? У нас сейчас такое делается! Мелиоративные машины пришли, прелесть! Народу — тьма! Песни поют... Как такое не видеть?!

Пранкус. Бируте останется дома. У нас свои песни.

Аушра. И как вам не стыдно, дядя Пранкус! Мохом обростает она у вас, никуда не выходит. Что тут у вас хорошего? Корыто, печка да пакли куча!..

Пранкус. Моя дочь, моя воля.

Бируте попрежнему молча продолжает работу.

Аушра (возмущенно). Средневековье!

Пранкус (не понял, предостерегающе). Девка, полегче!

Аушра. Да вы, кроме молитвенника, что-нибудь читаете?

Пранкене. В самом деле, отпусти ты ее на часок, отец.

Пранкус. Нет!

Бируте продолжает работать, словно разговор не имеет к ней никакого отношения.

Аушра. Ох, и отстали же вы, дядя Пранкус, честное слово!

Пранкус. Отстал или не отстал, а воля моя! Как хочу, так и будет!

Внезапно, попрежнему ни слова не говоря, Бируте встает, отряхивается, снимает запыленный фартук, вешает его на гвоздик. Неторопливо надевает жакетик, накидывает на голову платок. Все это она делает не спеша под изумленными взглядами присутствующих.

Пранкус (изумлен). Ты куда?

Бируте (к Аушре). Пойдем, Аушра!

Аушра (в восторге). Ну, вот и хорошо, что все так мирно уладилось!.. Пойдем! Мы вместе с соседями, с колхозом «Дубиса» работаем, знаете, где Шуркус председатель! До свидания, дядя Пранкус, спасибо за разрешение.

Выбегает вслед за Бируте. Ошеломленный Пранкус слова не может вымолвить. Пранкене низко наклонилась над ушатом, пряча улыбку.

Пранкус (наконец обрел дар речи). Ты слышала? Я запретил уходить, а она ушла! (Отбрасывает ногой паклю, встает.) Ну, сейчас я им покажу песни!

Пранкус выбегает с кнутом в руках за ворота. Яркое солнце. Слышен отдаленный гул машин. Далеко отошли Аушра и Бируте. Пранкус нахлобучивает картуз, решительным шагом отправляется вслед за ними.

...Снова картина работ на болотах. Пикялис переставляет на доске соцсоревнования таблички. На доску смотрит Шуркус — председатель колхоза «Дубиса».

Шуркус. Красота! Мои-то! Орлы! Куда вашим!.. Мои всех обогнали.

Пикялис (презрительно). Твои! Полтора человека! Без нас сидел бы ты в этом болоте до трубы архангела.

Шуркус. Эх ты, клуша! Видишь работу, а ничего в ней не понимаешь...

Пикялис. Но, но... Ругайся принципиально, без личностей.

Шуркус. Не понимаешь ты, счетовод, что без машин — раз, без науки — два, без общего народного труда — три, мы оба сидели бы в этом болоте!

Пикялис (озадачен, с уважением). Эге, каким ты стал. Правильно политически! Растешь!

Подбегает запыхавшийся Пранкус.

Пранкус. Дочь моя где?

И не дожидаясь ответа, торопится дальше.

...Палатка на краю болот. В палатке за складным столиком над планом торфяных разработок наклонились секретарь райкома Клевас, Таурас и Жвиргждас.

Жвиргждас (указывает на план). Сегодня закончим работу на пятом участке. Завтра перебросим машины на седьмой. Надо, чтобы с самого утра там были твои люди.

Таурас. Сколько тебе людей?

Жвиргждас. Думаю так: пришлешь бригаду Доцюса да еще Аушру с ее молодежью.

Таурас. Аушру? Они на третьем еще не кончили.

Клевас. Эти-то к вечеру кончат. Прекрасно действуют ребята. Молодцы. Идем, Таурас.

Они выходят с Таурасом и идут вдоль болот.

Клевас. Как с отцом?

Таурас. Все так же. Работает хорошо, но ни за что ответственное браться не хочет. Обижен.

Клевас. Нехорошо получается, нехорошо.

Таурас. Значит, я был неправ.

Клевас. Ты был прав. Но не думай, что одним махом можно повернуть все по-своему. Помни, люди только недавно освободились от кулаков, от беспросветной нужды, темноты. А тебе хочется, чтобы они сразу поняли то, что понимаешь ты. Так не бывает. Не горячиться надо, а работать с людьми терпеливо, настойчиво. Надо сгладить обиду отца, обязательно надо сгладить.

Таурас. Ну, моего отца не переубедишь.

Клевас. Неправда! Не мы одни — жизнь тоже учит людей. А жизнь — за нас, Таурас.

Подходит идущий навстречу Пранкус.

Пранкус (сердито). Аушру не видели?

Клевас (указывает). Молодежь вон там...

Пранкус идет в указанном направлении.

Клевас. Не помирился с невестой?

Таурас. Нет.

Клевас. Тебе тяжело?

Таурас (просто). Да.

Клевас (помолчав). Послушай, Таурас. Мы с тобой рядовые большевики, но именно нам партия поручила вести борьбу за новую жизнь в этих селах. Неужели враги, готовя армии и атомные бомбы, не воспользуются против нас таким оружием, как пережитки, что засоряют души людей? Как ты думаешь?

Таурас. Я думаю, что воспользуются.

Клевас. Значит, сердце должно быть не только любящим, но и мужественным. Помни об этом. И руку, друг!

...А Пранкус шагает дальше, размахивая кнутом. И навстречу ему плывет панорама работающих машин, людей, картина напряженного народного труда. Пранкус идет все медленней и медленней, маленький, одинокий, беспомощный среди всей этой кипучей работы, которая поражает, подавляет его своими масштабами. Он то останавливается, то снова плетется, то опять останавливается — видимо, все ничтожней, смешней кажется ему самому его гнев, да и он сам со своей обидой. Но вот он снова ускоряет шаг. Перед ним участок комсомольско-молодежной бригады. Он видит Бируте, работающую рядом со всеми. Пранкус поднимает кнут и устремляется к дочери. В этот момент перед ним с грохотом проходит мощный экскаватор. Пранкус что-то кричит, размахивая кнутом, но его голос тонет в грохоте. Экскаватор прошел, путь свободен, однако Пранкус стоит на месте. Он видит работающую молодежь. Звучит песня, парни и девушки работают слаженно, быстро, весело. Рядом со всеми, плечом к плечу, работает Бируте, и ее звонкий голос сливается с голосами товарищей. Некоторое время Пранкус стоит так, глядя на молодежь, на дочь, потом поворачивается и, не сказав ни слова, идет обратно. Идет медленно-медленно, в глубоком раздумье.

Он подходит к работающим подручными у машин Габрису и деду Сильвестру.

Пранкус (остановился, помолчал). Покурить есть?

Габрис (втыкает лопату, которой работал). Можно.

Пранкус (закуривает, оглядываясь вокруг). Что делается! Машин, машин сколько! Сколько тонн торфа за день поднимаете?

Габрис. Не знаю...

Пранкус. Как? Ты не знаешь?!

Габрис. Я ведь теперь человек простой...

Пранкус. Ты человек простой?!

Г а б р и с. Обыкновенный колхозник. Куда поставили, там и шевелюсь. Какой с меня спрос?

П р а н к у с. Да, дела... С детьми теперь, друг, не того...

Г а б р и с (курит). А что?

П р а н к у с. Вижу, все вижу... (Вздыхает.) И во что тебя превратили! Был человеком, председателем был... А теперь что? Сын стал председателем, у сына на побегушках! По какому такому праву? Дела, дела...

Г а б р и с (помолчал). Вот что, сосед. Пришел покурить — кури. А в наши колхозные дела не вмешивайся.

Габрис бросил окурок, взял лопату, работает.

Пранкус стоит с окурком в руках.

С и л ь в е с т р (строго). Чего стоишь? Бери лопату!

П р а н к у с (ошеломлен). А?.. Так я же единоличник.

С и л ь в е с т р. Рой, тебе говорят! Работай вместе с народом — всю дурь из головы вышибет!

Пранкус растерянно озирается. Гудят работающие машины. Пранкус привычно поплевал на руки, оглянулся. Работают люди. И нерешительно, словно сам не веря себе, Пранкус берет в руки лопату.

...Работает молодежь. Аушра подходит к Бируте, показывает на работающего Пранкуса.

А у ш р а. Видала отца?

Б и р у т е (смущенно улыбнулась). Он всегда любил труд, всю жизнь трудился... Ты не смейся, Аушра...

А у ш р а. Дурочка! (Обнимает ее.) Ах, какая ты дурочка! (Тихо.) Таураса крепко любишь?

Б и р у т е (вконец смущенная). Отстань!..

А у ш р а (не отпуская). Сказать тебе, а? Он тебя тоже! Ходит, вздыхает! (Счастливо засмеялась.) Ох, Бируте, весна какая! (Неожиданно увидела рядом Микаса.) Ну, тебе чего?

Микас вздохнул, отходит.

Затемнение.

Вечер этого дня. Берег Немана. Жарко пылает костер. Веселая музыка. Молодежь, закончив работу, пляшет быстрый народный танец «жбан» («кубилас»). Танцующие одеты в литовские национальные костюмы. Панорамой мы видим много людей: колхозники, молодые и старые, трактористы, машинисты, молодежь. Сидят, стоят. Глубоко задумался Габрис. Улыбаясь, следит за танцующими дед Сильвестр, рядом с ним Пранкус. Притопывая ногой, стоит Пикялис. Суетится органист Джугас, трезвый. Следят за танцами Таурас, Жвиргждас, Шуркус.

Танец окончен. Аплодисменты.

Ш у р к у с (весело). Ну, колхоз «Дубиса». Наша очередь! Давай покажем им, как у нас пляшут.

Ж в и р г ж д а с. Стой, куда? Ну-ка, трактористы, машинисты и вся другая техника — выходи!

Ш у р к у с. Как — выходи? Моя очередь!

О р г а н и с т (Шуркусу). А что сказал святой Исидор? Святой Исидор сказал: «Пробивайся локтями в рай, а на празднике не толкайся!»

На площадке рослые трактористы, обутые в деревянные башмаки (клумпяй). Ритмический танец «клумпаксис» («спотыкач»). Удары ног напоминают гром.

Органист (в восторге). Давай, давай!..

Он выхватывает из рук музыканта гармонь, растянул и пошел вокруг площадки, играя на ходу, подбадривая танцоров.

Гром ударов ног, переходящий в аплодисменты.

Жвиргждас (к Шуркусу). Как?

Шуркус. Сейчас покажем, как! Ну, «Дубиса», не подведи!

Сильвестр. Но, но... Есть тут постарше тебя!..

Он подмигнул другим старикам. Они выходят на площадку под шумные аплодисменты. Грянули канкляй (народные инструменты), свистнули скудучай (нечто вроде свирели), трелями залились гармошки. Старики пустились в пляс. Они пляшут литовский народный танец «Ионкелис» («Иванушка»), да пляшут так, что земля ходуном ходит.

Аплодисменты.

Все веселей и веселей музыка. В круг вошли парень и девушка — лучшие танцоры колхоза «Дубиса».

— Давай! Давай!.. — кричат Шуркус и другие люди из «Дубисы».

Таурас и Жвиргждас следят за танцами. Глубоко задумавшись, сидит Габрис.

А пара танцоров колхоза «Дубиса» восхищает зрителей своим искусством. Буря аплодисментов.

Шуркус (к Пикялису, ехидно). Как?

Пикялис (схватившись за голову). Братцы, идем ко дну! Нет у нас такой пары. Где наши главные силы?

Микас подбежал к Аушре. Задыхается.

Микас. Пойдем!

Аушра. Куда тебе! Тоже танцор!

Пикялис. Братцы! Спасай! Сто трудодней запишу!..

Бируте встает.

Аушра. Куда ты?

Бируте (не оборачиваясь). Держи платок!

Она подходит к Таурасу.

Бируте. Идем!

Таурас даже вздрогнул от неожиданности. Растерянно смотрит на нее. Жвиргждас толкнул его локтем:

— Иди!.. Понадобится — поддержу.

Таурас встал, одернул пиджак. И вот он с Бируте уже в кругу. И пошли, пошли в пляс, да с такой удалью, с такой лихостью, что предыдущая пара вовсе померкла перед ними.

Один из колхозников «Дубисы» (восхищенно). Ну и девушка!

Пранкус (гордо). Моя дочь!

Ширкус (потрясен). Черт знает, что такое!..

Пикялис (утирая слезы восторга). Спасли, братцы! Плывем! Сто трудодней записал бы им... если бы имел на то право!

Гремит музыка, возгласы людей.

...На крутом берегу Немана одиноко сидит органист, смотрит на темную воду реки. Доносятся звуки народного веселья.

Медленно подошел дед Сильвестр. Сел рядом, помолчал.

Сильвестр. Что приуныл, божий музыкант?

Органист (не поворачивая головы). Скажи, дедушка, кто я такой?

Сильвестр (помолчав). Не по адресу спрашиваешь. Себя спроси.

Органист. Не авторитет я себе, дедушка. (Поворачивается к Сильвестру, на его глазах блеснула слеза.) Кто же я такой? В консер-

ватории учился — не доучился, голод выгнал. Мечтал стать композитором — стал органистом. Стремился устроить всенародный праздник песни, а подыгрывал двенадцати старым девам на хорах костела. Так кто же я такой?

Сильвестр угрюмо молчит.

Органист. Всю жизнь у органа провел. Почему? Для чего? Вы все на месте. А я куда? Где мое место?

Сильвестр. Скажу... Только и видно тебя у кувшина да на веселье. Разве так свое место найдешь? Музыка тоже мозолей требует. Без мозолей, брат, не проживешь. Работай!

Органист. Думаешь, не поздно мне?

Сильвестр. Только мертвому поздно. (Встает.) Ну, поплачь тут да подумай. Ночь хорошая... А совет вот какой: работай! Вот твое место.

...Ночь. Идут Бируте и Таурас.

Бируте (продолжая разговор). Ты думаешь, я не стараюсь понять то новое, что сейчас происходит? Но знаешь... как-то все идет рядом — и новое и старое. Вот Аушра — ей все понятно. А я только пойму, и опять ничего не понятно... Я глупости говорю?

Таурас. Нет, говори!

Бируте (горячо). Я вижу, что нельзя больше так жить, как живет мой отец. Но почему бог против тех, кто хочет жить по-новому?

Таурас. Кто это тебе сказал?

Бируте (уклончиво). Сказали... Бог против тебя, Таурас. (С любовью.) Остерегись, не дерзай учить людей. Это очень страшно.

Таурас. Что страшно?

Бируте (горячо). Божий гнев... Не иди против бога, Таурас.

Таурас (улыбаясь). Кто наплел тебе эту чепуху! Пойми: против нас не твой бог, Бируте, которого ты знаешь и любишь, а старый мир, говорящий именем бога. Он-то легко не сдастся. Он действует всеми средствами. Ты меня слушаешь?

Бируте (жадно). Да, да...

Таурас. Помнишь, что я тебе говорил у могилы брата. Я коммунист и пока живу, буду вести борьбу за то, что считаю правдой. И я хочу, чтобы у нас с тобой были одни мысли, одна цель. Вот тогда мы будем вместе всегда, на всю жизнь.

Бируте (горячо). Я понимаю тебя, понимаю!.. (Пауза.) Но почему все-таки... Ведь ты хочешь людям добра. И церковь хочет людям добра. Все хотят людям добра. Кто же прав, Таурас? (В тоске.) Вот я опять ничего не понимаю...

Таурас. Наша церковь не хочет людям добра.

Бируте (в ужасе отстраняется от него). Не богохульствуй! Церковь — друг людям. Ее радость — счастье людей. Она никогда не поднимет руку на человека!

Наплыв.

Ночь. Ограда костела. Дом ксендза.

Осторожный стук в дверь. Двое стучат у двери с большим деревянным крестом.

Дверь открывает ксендз, заслоняя ладонью свечу от ветра.

Ксендз. Кто так поздно? К причастию?

Один из стучавших отстраняет опешившего ксендза, входит в переднюю. Незнакомец коренаст, седой. За ним следует второй — высокий, крупный.

Седой человек. Не узнали, духовный отец?

Ксендз поднял свечу. И вдруг она дрогнула в его руке.

Ксендз (потрясен). Господи боже мой, Дундулис! Откуда вы? Какими путями?

Не отвечая, Дундулис проходит в комнату, где когда-то ксендз говорил с Бируте. Остальные следуют за ним.

Дундулис (строго). Зашторьте окна! (Ксендз спешит выполнить приказание, Дундулис оглядывает комнату.) А вы попрежнему отлично живете, святой отец!..

Ксендз. Бог милостив... (Указывает на высокого.) А это кто?

Дундулис. Мой друг Тучус, знакомьтесь. Я проходил мимо своих владений. Кто там сейчас?

Ксендз. Колхоз «Драугай».

Дундулис (яростно). Там будет кладбище!

Ксендз (вздрогнул). Тише, вы! Рядом живет младший священник прихода.

Дундулис. Ну и что?

Ксендз. Вы хотите, чтобы он услышал вас — человека, который бежал с немцами и вернулся неизвестно откуда?

Тучус. Разве этот священник не с нами?

Ксендз. Из новых. Дружит с большевиками.

Дундулис (с угрозой). Ах, так!

Тучус (внушительно; сразу становится понятным, что он — начальник). Довольно! Я устал. Дай отцу настоятелю письмо. (К ксендзу.) Простите, духовный отец, у вас есть список колхозников?

Ксендз. Конечно! Даже члены семей указаны!

Тучус. Не откажете в любезности дать его мне?

Ксендз засуетился.

... Та же комната. Стол накрыт. Вокруг стола сидят ксендз, Дундулис, Тучус. Видно, гости уже закусили. Тучус молча рассматривает список.

Ксендз (держит в руках письмо). Мне пишут, чтобы я всеми мерами помог вам. На меня гневаются за бездействие. А разве я бездействовал? Разве не выступал, вооруженный молитвой?

Дундулис (сердито). Молитвой!.. Тут нужны костер и нож! (Огляделся.) Ну, вот мы пришли. Готовьтесь, духовный отец. Наконец-то, скоро война.

Ксендз. Война?

Дундулис. Да! (Потягивается.) Хо-хо!.. Недавно я месил грязь в Южной Африке, чтоб она сдохла! И не стоил ломаного гроша. А теперь... Теперь я солдат Иисуса.

Ксендз. Иисуса?

Дундулис. Да! Меня нашли, обули, одели, мне платят.

Ксендз. Платят? Кто?

Дундулис. Не будьте суетны, духовный отец. Этого я вам не скажу. Мне заплатили бы все двенадцать апостолов, если бы у них был текущий счет в Лондоне или в Париже.

Ксендз. Столько денег!

Дундулис. Сто миллионов долларов от одного только американского дяди. Деньги будут, нужны дела.

Тучус (обрывает его). Довольно тебе болтать! (К ксендзу.) Кто не вступил в колхоз?

Ксендз. Есть верный богу крестьянин Пранкус с женой и дочерью Бируте. Преданная церкви девушка.

Тучус. Почему Пранкус не вступил?

Ксендз (с некоторой гордостью). С божьей помощью, я удержал его.

Т у ч у с. Зачем?

К с е н д з (растерялся). Я полагал...

Т у ч у с (перебивая). Вы постарели, духовный отец. И методы ваши устарели. Церковь должна быть там, где ее паства. Вы должны были направлять в колхозы людей.

К с е н д з (ошеломлен). Направлять людей в колхоз?..

Т у ч у с. Своих людей! Чтобы иметь свои руки внутри колхоза. И не только в колхозе. Наши люди должны быть всюду, действовать всеми средствами, чтобы возделать почву для тех, кто скоро придет сюда.

К с е н д з. Значит, правда, скоро война?

Т у ч у с. Это зависит и от нашей работы. Я хочу, чтобы вы действительно поняли меня.

К с е н д з. Я вас понимаю. Но вы забываете, что здесь происходит. Все пошли в колхоз, с каждым годом жизнь лучше и лучше, работают машины, урожаи невиданные, всюду школы, клубы, библиотеки, в каждом районе газета!..

Т у ч у с (жестко). Значит, сидеть сложа руки?

К с е н д з. Я не говорю этого. Но что я могу сделать?

Т у ч у с. Первое — вы укроете нас, пока мы подготовимся и осмотримся. Вы обеспечите нам начальную связь с надежными людьми. Второе...

Затемнение.

Утро. Слышен монотонный звон костельного колокола. Тропинкой среди летних тучных полей, на которых зреют колхозные хлеба, идет Пранкус, направляясь к костелу.

...В это же время в колхозе «Драугай» идет заседание. Вокруг стола: Кирда, Бакалене, Юрас, Доцюс, Габрис, Аушра. Говорит Таурас.

Т а у р а с. Вот, друзья, дело с торфом мы уже двинули. И, видите, оказалось, что все это не так уж сложно. Смотрите, какой урожай у нас зреет. Вложили копейку, а она к нам другую за собой ведет. Давайте теперь посмотрим, что мы на эту вырученную копейку будем делать. Первым делом заложим осенью парники...

... Колокольный звон переходит в треньканье колокольчика. Это звонит мальчик — прислужник у алтаря в костеле, подавая людям сигнал встать на колени. В костеле пустовато. На скамье с молитвенником в руках сидит Пранкус. Служит ксендз, облаченный в золотые ризы. На хорах играет органист.

... Снова комната правления колхоза «Драугай». Таурас заканчивает речь.

Т а у р а с. Вот, товарищи, что нам уже в первый год дает тот самый торф, о котором было столько споров. Выходит, теперь бы и отдохнуть можно, перекурить... Так?

Д о ц ю с. А что ж!

Т а у р а с. Нет, не так! Опять мелко планируем, малым довольствуемся. Как вы думаете — не пора ли нам все наше хозяйство совершенно по-новому повернуть?

Д о ц ю с (в испуге). Куда ты! И так уж новей нового! Товарищи, он опять что-то затевает!

Т а у р а с. Для этого и созвал вас. На одном зерне, друзья, мы далеко не уйдем. Нужно нам многоотраслевое хозяйство. Начнем с коксагыза...

Общее изумление.

Юрас. Какой кок-сагыз? Откуда ты его выкопал?

Таурас. Самая доходная культура в наших условиях.

Кирда. Позволь, позволь... Доходная! А расходы нужны?

Таурас. Конечно. И крупные.

Доцюс. Я не согласен!

Кирда. Еще торф себя не успел окупить, а ты опять — расходы!

Бакалене. И вправду колхоз разорим.

Таурас (сердито). Ну люди... Когда о торфе спорили, почти все за меня были... А теперь...

Кирда. То — торф, а это что?

Юрас. Где он растет, этот... как его? Кто о нем знает?

Габрис (внезапно). Я знаю.

Общее изумление.

Габрис. Знаю, читал о нем. Действительно, хорошая культура. Хотя и дорого, а заняться им стоит.

Молчание.

Доцюс (остолбенело). Ну, если сам Габрис так говорит...

Таурас (радостно). Прекрасно, отец! Вот мы тебя и назначим бригадиром по кок-сагызу. Тут нужен тонкий хозяин.

Габрис. Нет, бригадиром я не пойду.

Таурас. Почему? Только что говорил, что кок-сагыз хорош!

Габрис. Он-то хорош, да вот я вам не хорош.

Пауза. Члены правления переглянулись.

Таурас. Ну, что ж, товарищи правление? Посеем озимые по торфу отборными семенами, а там возьмемся и за кок-сагыз. Так, что ли?

Доцюс (разводит руками). Ну, если сам Габрис так говорит...

... Костел. Месса окончена. Пранкус перекрестился, встал, идет к дверям ризницы.

Вот он в ризнице. Стоит позади разоблачающегося перед зеркалом ксендза.

Ксендз (в зеркало). Я звал тебя, сын мой. Говорят, ты вступил в колхоз?

Пранкус. Вступил, духовный отец...

Ксендз (поворачивается). Ну, что ж, мой добрый Пранкус.

Пранкус изумлен.

Ксендз. Святая римская церковь учит, что все от бога. Значит, и колхозы — от господа бога, да будет вечная слава ему. (Крестит Пранкуса.) Ты всегда был верным сыном святой церкви, и бог поможет тебе остаться таким.

Пранкус. Не сомневайтесь во мне, духовный отец.

Ксендз (помолчал). Слушай, добрый мой Пранкус. Люди вошли в колхоз и забыли завет о том, что надо освящать семена, которые отдаешь земле. Но церковь милосердная. Она хочет спасти заблудших от неурожая и бедствий. Ты должен помочь церкви.

Пранкус. Я? Чем, духовный отец?

Ксендз (берет с алтарика белый мешочек, наполненный зерном, протягивает Пранкусу). Возьми эти освященные семена и смешай их с колхозными семенами, дабы бог благословил колхозный посев. Но помни свято: благодеяния церкви должны остаться в тайне, как тайны помыслы господа относительно наших путей. Иди, сын мой, я помолюсь за тебя!..

Наплыв.

Двор Габриса. Вечереет. Габрис, глубоко задумавшись, сидит на крыльце своего дома, где когда-то встречал Таураса.

На дворе появился Пранкус. Медленно взошел на крыльцо, остановился против Габриса, помолчал. Затем протягивает руку, снимает пушинку с плеча Габриса.

Габрис молча указал место рядом с собой.

Пранкус (сел). Да-а... дела... (по старой привычке протягивает Габрису кисет с табаком).

Оба молча закуривают.

Пранкус. Что ж, сосед? Теперь я колхозник. Отсеемся, а там и свадьба наших детей. Как скажешь?

Габрис. Не мое дело, пусть Таурас решает сам.

Пранкус. Это ты брось! Как же так без отца?

Габрис. Ничего не желаю знать.

Пранкус (в досаде). Ох, трудный ты человек, Габрис, не дай бог!

Молчание.

Пранкус. Ну, ладно, если о сыне не хочешь говорить, то хоть мне совет подай.

Габрис. О чем?

Пранкус. Помнишь, мы всегда семена освящали? Так вот, у меня... (вытаскивает из кармана белый мешочек, полученный от ксендза) со старых времен осталось... Думаю смешать с колхозными... Как полагаешь?

Габрис. И это не мое дело. К Таурасу, председателю, иди.

Пранкус (в досаде). Что ты заладил одно и то же. Я к тебе пришел!

Габрис (неожиданно вскипев). Чего пристал! Весь ум в своей берлоге просидел! Колхозные семена по зернышку проверены, их надо беречь как зеницу ока! А ты со своей хуторской дрянью лезешь! Пойди к Таурасу, пусть в микроскоп посмотрит, мало ли что там. Да и кто тебя, дурака, пустит в колхозный амбар? Оставь меня в покое!

Пранкус ошеломлен.

Шторка.

Колхозная лаборатория. Таурас рассматривает зерно, принесенное Пранкусом. Удивленно повернулся.

Таурас. Откуда у тебя это зерно?

Пранкус (тоже удивлен). А что?

Таурас. Это зерно заражено.

Пранкус. Как?

Таурас. Одной горсточки достаточно, чтобы погубить весь урожай. Откуда ты это взял?

Пранкус (потрясен). Что?!. Как?!. Погоди, погоди...

И вдруг уходит. Таурас снова наклоняется над микроскопом, чтобы еще раз проверить зерно. Откинулся на спинку стула, некоторое время сидит молча, устремив взгляд в одну точку. Когда он резким движением отодвигает стул, на его лице тревога.

... Он на крыльце, кричит:

— Пранкус! Пранкус!..

Ответа нет. Таурас торопливо идет по двору. Подошел к амбарам. Тут с ружьем сидит сторож — тот самый колхозник, который на собрании требовал тишины.

Таурас (тревожно). Что у тебя?

Сторож. Ничего. А что?

Таурас. Никто не подходил, зерно на запоре?

Сторож. Конечно. На то сижу!

Таурас (подошел к дверям амбара, потрогал крепкий висячий замок). Значит, все тихо?

Сторож (громким голосом). Тихо!

...Таурас входит на молочно-товарную ферму. Здесь Бакалене.

Таурас (стараясь скрыть тревогу). У тебя тут ничего не произошло?

Бакалене (даже немного опешила). У меня? Тут? Что у меня тут может произойти?

... Таурас входит в дом Пранкуса. Жена Пранкуса Пранкене радостно приветствует его.

Пранкене. А, нареченный зять пришел! Ну, садись, садись, милости просим! Ужинать будешь?

Таурас. Благодарю, потом... Где хозяин?

Пранкене. Еще с вечера к твоему отцу ушел.

Таурас (озадачен). К моему отцу?.. А Бируте где?

Пранкене. Бируте у комсомольцев, которые торф сторожат. Садись, садись!

Таурас. Простите, я попозже зайду. Если Пранкус вернется, скажите, чтобы он сейчас же пришел ко мне!

... Запыхавшийся Пранкус стоит перед ксендзом в ризнице костела.

Пранкус. Какое зерно вы мне дали, духовный отец?

Ксендз (спокойно). О чем ты говоришь, сын мой? Я не давал тебе никакого зерна.

Пранкус. Как?!

Ксендз. Твой ум помутился. Помолись господу.

Пранкус (исступленно). Здесь, в божьем доме, перед распятьем, вы мне дали зерно. И сейчас вы, ксендз, говорите, что не давали? Хорошо! Я расскажу это всем!

Ксендз (загораживая дверь). Ты никуда не пойдешь.

Пранкус. Пойду!

Эту сцену с хоров костела наблюдают Дундулис и Тучус.

Ксендз. Опомнись! Ты будешь проклят церковью!

Пранкус. Все равно пойду и скажу.

Порывается к двери. Ксендз с силой отталкивает его. Он отлетает к стене.

Пранкус. Вы ударили меня? Вы смели меня ударить!

Он опять устремляется к дверям.

... Таурас быстро подходит к группе комсомольцев, сторожащих торф. Это Аушра, Микас, Казис. Тут же с ними Бируте.

Таурас. Как дела, комсомол?

Микас. Сторожим.

Таурас. А вокруг торфяных валов ходите?

Аушра. Еще бы! Вот и сейчас Шатас пошел.

Таурас. Ну, смотрите, ребята. Торф сухой, как порох. Одна искринка, и все полетит... Бируте, мне надо с тобой поговорить.

Они отходят с Бируте в сторону.

Таурас. Ты своего отца давно видела?

Бируте. Давно, утром.

Таурас. А где он был утром?

Бируте. Пошел в костел.

Т а у р а с (насторожившись). В костел, говоришь? Хорошо... Погоди, я скоро приду...

Он поворачивается, идет.

Б и р у т е (в тревоге). Таурис! Что случилось? Куда ты?

Бежит за Таурасом.

... В ночной темноте вырисовываются контуры костела. Двери костела настежь раскрыты. У дверей трое: Таурас, Бируте, Юрас.

Ю р а с. Глядите, люди! Все открыто? Ночью?!

Т а у р а с. Странно... Войдем.

Они входят в костел. Полная темнота, только в глубине, у главного алтаря, мигает лампадка. Все трое невольно остановились. Бируте помочила большой палец в святой воде у подножья распятья, перекрестила им лоб, стала на колени. Таурас зажег карманный фонарик.

Ю р а с. Никого.

Т а у р а с. Что за чудо!

Ю р а с. Эге-ге-гей!.. Есть кто?

Пустой костел вторит его голосу жутким эхом.

Бируте в страхе крестится.

Б и р у т е. Уйдем отсюда!

Т а у р а с. Постой, постой...

Он идет дальше, освещая путь карманным фонарем. Странно выглядят при этом свете статуи и живописные изображения святых. Время от времени Юрас кричит: «Эге-гей!» Ответа нет. Пусто, ни души. Бируте беспрестанно осеняет себя крестом и шепчет молитвы. Припадает на колени у статуй, особо чтимых.

Подходят к ризнице. Здесь дверь тоже раскрыта настежь. Бируте в ужасе удерживает Таураса за руку.

Б и р у т е. Сюда нельзя без разрешения ксендза! Нельзя!

Т а у р а с. А где он, твой ксендз?..

И вот все трое в ризнице. Юрас чиркает спичкой, зажигает свечу у зеркала, перед которым обычно облачается ксендз. И сразу при неверном мерцании свечи видит в зеркале лежащего на полу человека. Резко поворачивается. В тот же момент раздается пронзительный крик Бируте, бросившейся к человеку на полу:

— Отец! Отец!..

На полу лежит Пранкус.

Б и р у т е (словно в бреду). Кровь! Кровь в костеле! Отец! Отец!..

И, подняв глаза на изображение мадонны, она в ужасе и гневе кричит: — И ты видела это? Видела! Видела!

... Настороженное лицо Аушры.

А у ш р а. Слышишь?

М и к а с (напряженно прислушиваясь). Да...

Они стоят вдвоем среди торфяных разработок, видимо совершая обход.

А у ш р а. Кто-то крадется! (Кричит.) Эй, кто там?.. (В ужасе.) Ой, пожар! (Зовет.) Люди, люди!.

Мы видим, как по одной из кучек сухого торфа пробегает огонь. Со всех сторон на крик Аушры спешат комсомольцы, находившиеся в охране. Забрасывают, затаптывают огонь.

... Таурас у телефона.

... У телефона Клевас, Жвиргждас, офицер воинской части.

... Ночь. Болотные дебри. Идут трое. У одного из них под ногами треснула сухая ветка. Слышен злой голос:

— Тише, черт! Привык ходить по костельным паркетам!..

Это говорит Дундулис, обращаясь к ксендзу, переодетому в штатское платье.

Ксендз (обернувшись) А пожара-то нет и нет!..

Дундулис. Будет с тобой пожар, жди! Из-за тебя все пошло к дьяволу. (Прислушивается.) Идут, идут...

Ксендз (у него подкашиваются ноги). Пресвятая Мария, спаси и помилуй.

Дундулис (толкает его сзади в спину). Ползи, ослица христова! Тут до Чертова брода рукой подать. Сейчас свернем на тропинку, есть тут одна, никому не известная. Ищи нас тогда до второго пришествия.

Тучус. А ты хорошо знаешь тропинку, смотри?

Дундулис. Еще бы! Я эти болота насквозь исходил до войны, когда большевики пришли к власти. Каждая кочка знакома...

... И вот они идут, осторожно нащупывая ногами невидимую тропинку. Путешествие отчаянное, приходится проверять каждый шаг. Почва угрожающе колышется под ногами, то тут, то там блестят незаросшие мохом участки болота — «глаза».

Ксендз (беспрерывно шепчет молитвы). Господи, пронеси... пронеси, пронеси...

И вдруг, поскользнувшись, теряет равновесие и сразу погружается по пояс в болото. Сдавленным голосом кричит:

— Помогите! (И второй раз за кадром.) Помогите!

Тучус. Тише, духовный отец... Сейчас помогу. (Берет пистолет за дуло, выходит из кадра. Возвращается. Больше криков уже не слышно.)

И уже вдвоем они осторожно идут по тропинке.

... Группы военных и колхозников возле машин, на которых прибыл воинский отряд.

Офицер (смотрит по карте и спрашивает Аушру). Значит, вы шли за ними вот так? Сюда?

Аушра (чуть не плача). Сюда... А потом потеряли их.

Офицер. Да... Здесь хода им дальше нет. Они свернули.

Микас. Куда? Ведь мы их почти догнали?

Офицер. Свернули. (Показывает по карте.) Вот на эту тропку.

Кирда. Да здесь никакой тропки нет. Тридцать лет про нее слышу. Сказки!

Офицер. Есть тропка. Но ее очень мало кто знает... Значит, они выйдут сюда. (Сержанту.) Оцепить болота! Товарищи колхозники, прошу всех спокойно разойтись по домам.

Затемнение.

Брезжит рассвет. Изба Габриса. Габрис проснулся, прислушивается, затем встает, идет к дверям.

Осторожный стук в окно.

Габрис. Кто там?

Голос со двора. Открой, Габрис!

... И вот Габрис стоит у стола. Против него Дундулис и Тучус, усталые, оборванные, грязные.

Габрис (потрясен). Дундулис! Откуда? Как?

Дундулис (осторожно, прощупывая). На отшибе живешь, старина. До ближайшего хутора полтора километра. Небось, как заперся вчера с вечера, так только сейчас проснулся?

Габрис. Это верно... Ты каким чудом сюда?

Дундулис. Садись, потолкуем... (Садится.) Много лет прошло, как не виделись. А ведь в молодости были товарищами.

Габрис. Какие товарищи? Ты богач, я бедняк...

Дундулис. Ну и что ж! На одной земле жили, в одно время пахали и сеяли. Ты литовец и я литовец.

Габрис. Откуда пришел... не пойму. Зачем?

Дундулис. Об этом потом... Вот что, старый приятель. Попал я в маленькую неприятность... Помоги.

Тучус. Нам только до вечера. И чтобы никто ни гу-гу.

Габрис. Так вот оно что...

... В чулане проснулся дед Сильвестр. Прислушивается.

... Снова комната Габриса.

Дундулис. Пойми, пришли мы к тебе, как к самому умному человеку во всей округе. В колхозе тебя обидели, кровно обидели. Ты обиженный и мы обиженные. Но не горюй. Скоро все это кончится.

Габрис. Что кончится?

Дундулис. Все! Скоро война. Придут Англия и Америка.

Тучус. Ты во-время ушел из председателей, друг.

Дундулис. И очень во-время прогнал сына коммуниста.

Габрис встал, и все остальные невольно встали.

Габрис. Слушай, ты!.. Всю жизнь ты отбирал у меня хлеб. Всю жизнь я копался в земле, как червь, и не смел поднять головы, потому что ты и такие, как ты, гнули меня.

Дундулис. Разговор сейчас не об этом.

Габрис. Об этом. Советская власть освободила нас от тебя, из червя я стал человеком. И ты хочешь, чтобы я продал тебе эту власть, чтобы ты снова пришел сюда? Ты и твоя Америка? Не выйдет!.. Да, я прогнал сына из дома. Я ушел из председателей. Это правда. Но ты себя со мной не равняй.

Дундулис. Почему?

Габрис. У меня один разговор с народом, а у тебя другой. Я-то литовец, а ты не литовец!

Скрипнула дверь. Дундулис и Тучус вздрогнули, насторожились. Вошел Сильвестр.

Сильвестр. Кого нелегкая принесла? Что за люди?

Дундулис. Здравствуй, дедушка Сильвестр. Не узнаешь?

Сильвестр. Пес тебе дедушка!.. (К Габрису.) Чего они тут?

Габрис. Просят, чтобы мы их укрыли до вечера.

Сильвестр (спокойно). Сейчас мы их укроем.

Дундулис (радостно). Давно бы так!

Сильвестр. Мы люди хорошие. Так спрячем, что лучше не надо. (Легко поднимает табуретку за ножку. Габрису.) Покличь-ка, сынок, народ, а я их посторожу.

Дундулис и Тучус остолбенели. Габрис спокойно подходит к окну.

Тучус (выхватил пистолет). Стой!!

С неожиданной ловкостью и быстротой старый Сильвестр наносит табуреткой страшный удар Тучусу. Тот падает как подкошенный. И тут же оба — Сильвестр и Габрис — наваливаются на Дундулиса. Начинается борьба. Летят на пол ведра, полки с посудой, затрещал стол...

А по двору в это время уже бегут солдаты.

Они врываются в комнату — там все еще идет борьба.

И вот Дундулис и Тучус лежат связанные, а дед Сильвестр сидит на скамейке и отдувается.

Сильвестр. Ух!.. Сердце что-то уже не то... Пошаливает.

Затемнение.

Прошло время. В районном центре собрались руководители колхозов района. Переполненный зал, украшенный транспарантами, портретами вождей. Совещание открывает секретарь райкома партии Клевас.

К л е в а с. Мы собрали вас, товарищи руководители колхозов района, чтобы вместе с вами обсудить опыт многоотраслевого хозяйства в колхозе «Драугай». Я думаю, что лучше всего сразу дать слово председателю этого колхоза агроному Таурасу Габрису. Возражений нет?

Аплодисменты.

К л е в а с. Прошу вас, товарищ Таурас!

Т а у р а с (на трибуне). Два года тому назад, товарищи, мы начали с небольшого, с торфяных удобрений. Не скрою, это начало далось нам не так легко. Были споры, прямо скажу, большие споры. И не одни только споры...

...Во двор клуба, где происходит совещание, въезжает новенький «Москвич». Из него выходит Шуркус, знакомый нам председатель колхоза «Дубиса». Гордо обошел вокруг «Москвича», попробовал ногой упругость шин, любовно похлопал ладонью по крыше. И вдруг застыл в изумлении. Перед ним стоит сверкающая автомашина «Победа».

Ш у р к у с. Это чья же?

Ш о ф е р. Как чья?! Колхоза «Драугай». Хороша?

Ш у р к у с (небрежно). Ничего...

Ш о ф е р (иронически). А как вентиляция?

Ш у р к у с. Вентиляция подходящая... А машина... длинновата.

Входит в здание клуба.

Зал. Таурас продолжает свою речь.

Т а у р а с. За сданный кок-сагыз получим сто двадцать семь тысяч рублей. Заложен промышленный огород. Наша новая свиноферма принесла в полтора раза больше дохода, чем два года назад приносило все наше хозяйство. Теперь перейду к травосеянию...

...Во двор клуба входят принаряженный Сильвестр и Пикялис. Сильвестр увидел на скамейке Бируте с крохотным ребенком на руках.

С и л ь в е с т р. Что сидишь? Там твой муж выступает!

Б и р у т е. Ох, дедушка, до чего же послушать хочется! Да вот с малышом не пускают.

С и л ь в е с т р. Давай этого гражданина сюда. Беги!

В это время Пикялис вертит двумя пальцами, стараясь рассмешить ребенка. Ребенок заплакал.

С и л ь в е с т р (строго). Оставь человека. Тоже няня!..

Берет ребенка на руки. Тот повеселел и сразу схватил ручонками Сильвестра за нос.

С и л ь в е с т р (морщится от боли, гордо). Весь в меня!

Пикялис улыбнулся и тут же насторожился: он увидел, что по улице, взявшись за руки, идут Аушра и Микас. Они остановились под деревом.

М и к а с. Я уже тракторист, Аушра, а?

А у ш р а. И что ж! Теперь трактористов много! Стань механиком.

М и к а с. Сегодня механиком, а завтра скажешь: стань инженером, а потом — академиком... Этак всю жизнь прождешь. (Отчаянно.) Нет, не выйдет!

И вдруг, обняв Аушру, целует ее.

А у ш р а (вырвавшись из объятий). Давно бы так!

П и к я л и с (Сильвестру, указывая на Микаса). А этот — в меня!

...Зал. На трибуне старый Габрис.

Г а б р и с. Я старый литовский крестьянин, друзья мои. Всю жизнь я возделывал свой клочок земли, окруженный вековой межой. Кровавым потом я постиг цену земле, дому, хлебу. И я знал, что за моей

межой меня сторожат кулаки и помещики, полицейские и банкиры, готовые в любую минуту растерзать меня, разорить мой дом, вырвать землю из моих рук...

Габрис перевел дух, отпил глоток воды, помолчал.

Габрис. Пришла советская власть, исчезли межи на нашей земле. Но межа, друзья мои, она не только на пашне, она в душе человека. Хлопочет человек о своем больше, чем о народном,— это межа. Видит только мелкое, маленькое, а не видит всей нашей советской дороги — опять межа. Такая межа долгие годы лежала вот здесь (показывает на грудь), и я даже не понимал этого. Колхоз и колхоз... А за колхозом-то вся страна, весь мир. Вот что надо понять! Этой межой я отгородился от народа, и враги народа пришли ко мне, как к сообщнику. Вот что страшно!

Габрис снова замолчал. Собрание слушает его, затаив дыхание.

Габрис. Жизнь доказала — Таурас был прав. И прав был товарищ Клевас, который его поддерживал в новом и трудном деле. Откровенно говорю — я ошибался. Они были правы. Но не во всем...

Шелест прошел по рядам.

Габрис. Не во всем. То, что тут Таурас докладывал, правильно и хорошо... Но все-таки мелко думаем, малым довольствуемся. Что если подумать шире и дальше? Не пора ли стереть межу между нами и соседним колхозом? Вот тогда был бы простор машинам. У них много лугов, а у нас пашни, у них сады, а у нас огороды. Вот это было бы хозяйство! Пора нам объединиться с товарищем Шуркусом.

Шуркус (потрясен). Что-о?!

Общий смех.

Шуркус (грозно). Постой, постой! Я ему все скажу...

Идет по проходу, направляясь к трибуне.

Шуркус (по дороге). Я сейчас все вам скажу. Все выложу!

Подходит к трибуне, отстраняет Габриса.

Шуркус (громко). Товарищи!.. (И вдруг замолчал, долго молчит задумавшись.) А ведь старик, товарищи, правду сказал... Честное слово, правду! Полный резон нам с ними объединиться.

Смех. Бурные аплодисменты.

Наплыв.

В тот же день Клевас и Габрис идут по полевой дороге среди зрелых и тучных хлебов.

Клевас. Какая тишина... Какой мир...

Габрис. Да, мир...

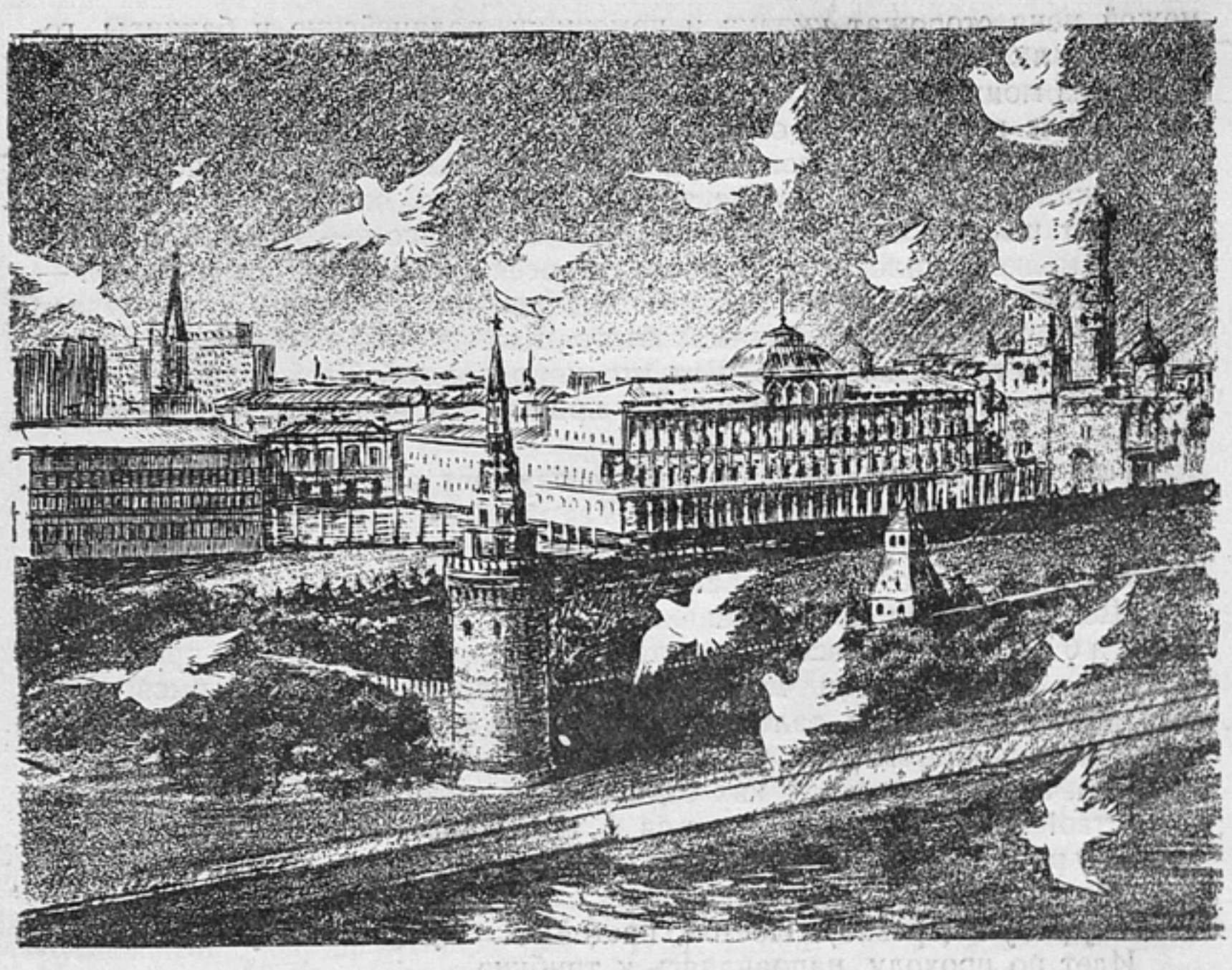
Клевас. А подумать, сколько пушек и самолетов готовят враги, чтобы убить этот мир...

Габрис. Но жизнь не убьешь, вот в чем дело, товарищ Клевас.

Клевас. Это так. Как ни стреляй, ни злодействуй, она пробивается, как ручей, по камням, все дальше и все быстрей, и выходит, наконец, на простор...

Габрис. К солнышку, к свету...

Они проходят. За ними идут смеющиеся Бируте и Таурас, а еще поодаль — Пикялис, Микас и Аушра. А вслед за всеми — веселый Сильвестр с правнуком на руках, который играет его седыми волосами.



М. МАТУСОВСКИЙ

ПЕСНИ К ФИЛЬМУ „МЫ ЗА МИР“

ЛЕТИТЕ, ГОЛУБИ...

Летите, голуби, летите!
Для вас нигде преграды нет.
Несите, голуби, несите
Народам мира наш привет.

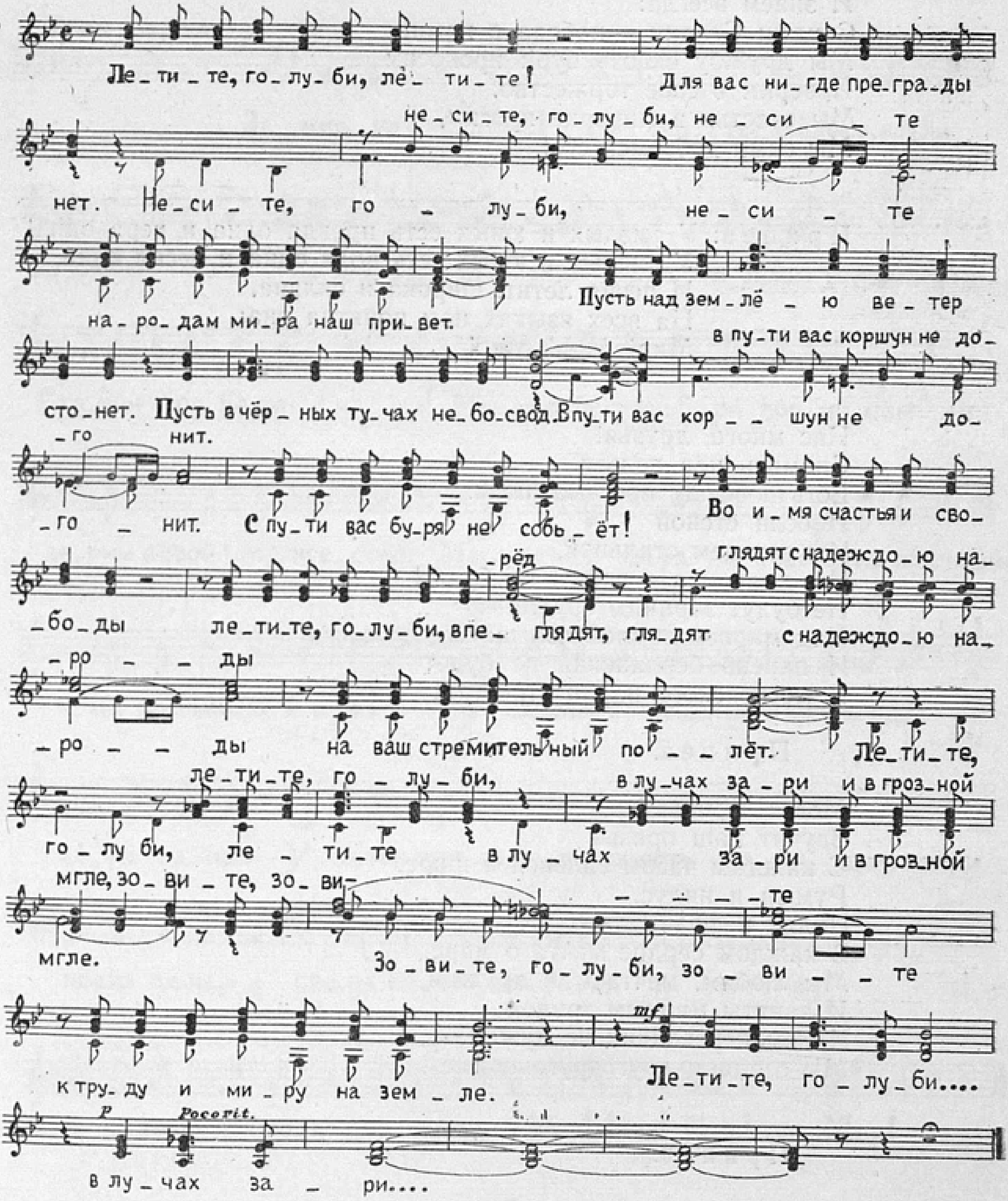
Пусть над землею ветер стонет,
Пусть в темных тучах небосвод.
В пути вас коршун не догонит,
С пути вас буря не свернет.

Во имя счастья и свободы
Летите, голуби, вперед.
Глядят с надеждою народы
На ваш стремительный полет.

Летите, голуби, летите
В лучах зари и в грозной мгле.
Зовите, голуби, зовите
К труду и миру на земле!

ЛЕТИТЕ, ГОЛУБИ...

МУЗЫКА И. ДУНАЕВСКОГО



ПЕСНЯ МОЛОДЕЖИ

За мир, молодежь!
Ты счастье найдешь,
Если дружбы поднимешь знамя.
Мы — люди труда,
И знаем всегда:
С нами Сталин — победа с нами!
Мы дружбу сквозь бури проносим
И верим в свое торжество.
Мы счастья и мира не просим,
Мы сами добьемся его!

Припев: У смелых и юных есть правда одна и вера одна!
У смелых и юных есть воля одна и песня одна,
И песня летит, широка и сильна,
На всех языках нам понятна она:
Мир! Мир! Мир!

Нас много, друзья!
Сломить нас нельзя.
Есть повсюду простые люди.
И если стеной
Мы встанем стальной,
Мы клянемся — войны не будет!
Не будут зарницы орудий
Над мирной землей полыхать,
И парень берлинский не будет
В московского парня стрелять!

Припев.

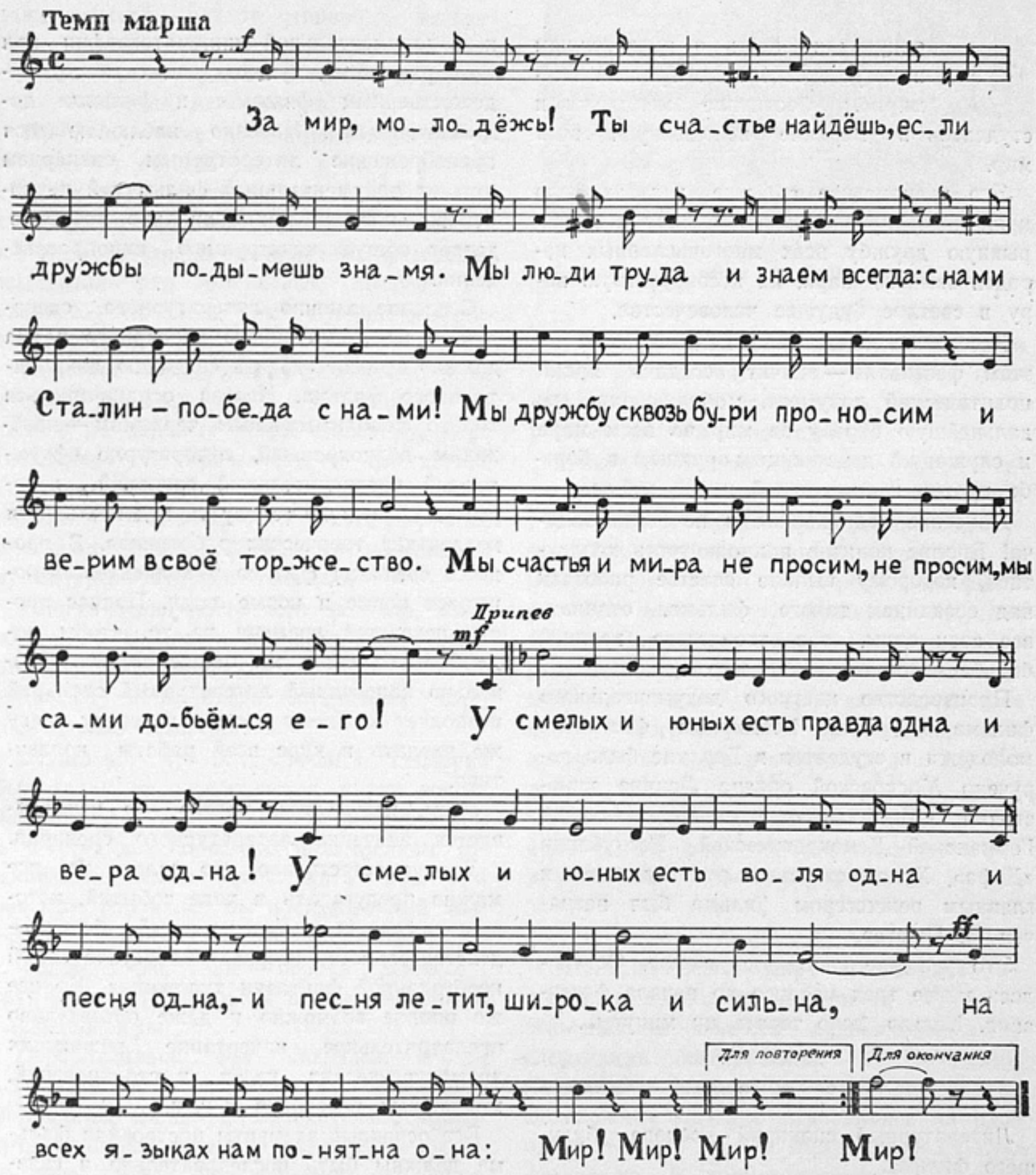
Могуч и правдив,
Звучит наш призыв
С каждым часом сильней и шире.
Румын и индус,
Поляк и француз —
В каждом сердце мечта о мире.
Мы любим, мечтаем и дружим,
И заняты мирным трудом,
И нам переводчик не нужен —
Мы сердцем друг друга поймем.

Припев.

ПЕСНЯ МОЛОДЕЖИ

МУЗЫКА И. ДУНАЕВСКОГО

Темп марша



А. ФРОЛОВ

КАК СОЗДАВАЛСЯ ФИЛЬМ «МЫ ЗА МИР»

Волнующая весть о предстоящем в августе 1951 года Третьем Всемирном фестивале молодежи и студентов в Берлине всколыхнула весь мир.

Это грандиозное событие должно было продемонстрировать волю к миру и неразрывную дружбу всех многочисленных народов земного шара, их несокрушимую веру в светлое будущее человечества.

Рассказать средствами киноискусства об этом фестивале — значит создать яркий политический документ, мобилизующий на дальнейшую борьбу за мир во всем мире и служащий действенным оружием в борьбе против поджигателей новой войны.

Поистине грандиозная и почетная задача! Вполне понятна приподнятость коллектива, которому выпало счастье работать над созданием такого фильма, отдавать все свои силы, свое творчество великой борьбе человечества за мир.

Производство цветного документального фильма о Третьем Всемирном фестивале молодежи и студентов в Берлине было поручено Московской ордена Ленина киностудии «Мосфильм» и киноорганизации Германской Демократической Республики «Дефа». Художественным руководителем и главным режиссером фильма был назначен И. Пырьев.

Это решение состоялось в мае. Оставалось менее трех месяцев до начала фестиваля. Нельзя было терять ни минуты...

* * *

Литературный сценарий — основа будущего фильма.

Это положение в полной мере относится и к документальной кинематографии при всех различиях, существующих между художественным фильмом и фильмом документальным. Нередко наблюдающееся пренебрежение литературным сценарием лишает документальный фильм той первоосновы, которая принципиально предопределяет общую конструкцию кинопроизведения.

Создание именно литературного сценария, а не схематичного сценарного плана должно предшествовать созданию документального фильма. Нельзя ограничиваться только приблизительным чертежом — необходим полнокровный, литературно оформленный предварительный сценарий, который дает ясную основу для деятельности коллектива творческих работников. В процессе создания фильма в коллектив включаются новые и новые люди. Подчас просто нехватает времени на то, чтобы подробно объяснять им общие задачи. Правильно нацеленный литературный сценарий позволяет каждому новому человеку сразу же входить в курс всей работы коллектива.

Этим, разумеется, далеко не исчерпывается значение литературного сценария.

Вполне естественно, что далеко не все можно предугадать в ходе событий, которым посвящен документальный фильм — действительность несравненно богаче самой необузданной фантазии художника. Но все же вполне возможно и даже обязательно предварительное начертание решающих драматургических узлов и столкновений, монтажных переходов и т. п.

Все основные элементы построения фильма должны быть последовательно и связно изложены в литературном сценарии. Он

помогает значительно точнее и яснее определить масштабы предстоящих работ, он дает активный посыл вперед в осуществлении задуманного. Не позволяя тонуть в лавине заснятого материала, сценарий нацеливает сознательные усилия всего творческого коллектива, создающего фильм.

Не безнадежная попытка предугадать все события фестиваля, а идейно-художественное драматургическое построение будущего материала и его распределение в конструкции задуманного фильма; не хроникальное перечисление возможных и предполагаемых событий, а поиски средств кинематографического изложения, эмоциональной передачи политической сущности этих событий — вот те отправные положения, которые легли в основу литературного сценария о Третьем Всемирном фестивале молодежи и студентов.

Предполагаемые программы выступлений и наметки общего плана проведения фестиваля дали материал для предварительной организационной подготовки, бюллетени подготовительного комитета фестиваля подсказали ряд интересных мыслей. Но главное — это была сама бурная действительность.

Поистине грандиозные демонстрации за мир во всем мире мощными волнами катились по земному шару: молодежь мира готовилась к предстоящему фестивалю. Противники мира с неслыханной яростью пытались помешать его осуществлению. Эта напряженная борьба отражалась в драматургии будущего фильма.

Многие зерна авторского замысла, заложенные в сценарии, разрастались, отдельные линии, первоначально лишь слабо намеченные, обогащались материалом, который давала сама жизнь.

Возможно, что литературный сценарий был далек от совершенства, и все же он был безусловно необходим и в творческом и в организационно-производственном отношениях: нельзя представить себе, как без него справился бы постановочный коллектив с таким сложным заданием.

Фильм о фестивале — первая режиссерская работа И. Пырьева в документальной кинематографии.

Первоначально ему казалось, что и здесь, как при постановке художественного фильма, можно последовательно проводить принцип: «все что задумано — должно быть снято». Но с первых же шагов

«Мы за мир»

выяснилось, что иногда при всем желании никак нельзя снять или раздобыть нужный материал... Приходилось считаться с реальными возможностями.

Может быть, это поначалу даже несколько разочаровало Пырьева. Но потом постепенно к режиссеру вернулась присущая ему требовательность, которая и не покидала его до полного завершения фильма. Во всех затруднительных случаях Пырьев отыскивал пути иного творческого решения, возможность замены равноценным материалом, не допуская ослабления политического звучания и эмоционально-поэтической приподнятости фильма в целом.

Нет сомнения, что фильм смело, по-новому решает ряд творческих вопросов документальной кинематографии.

* * *

Молодежь всего мира готовилась не только к показу на фестивале своих достижений в области художественных и спортивных выступлений. В Советском Союзе и в странах народной демократии молодежные бригады становились на производственную Вахту Мира, посвященную фестивалю. В капиталистических странах

молодежь усиливает борьбу за мир, против поджигателей новой войны.

Все это надо было запечатлеть на пленку.

Для съемок на великих стройках коммунизма были организованы специальные группы: в район Цимлянского водохранилища и волжского строительства выехал оператор Т. Лебешев, на трассу Главного Туркменского канала — К. Бровин, на строительство Каховского гидроузла — И. Сокольников.

В Закавказье и на Черноморское побережье был направлен оператор Н. Большаков, в Закарпатье — М. Магидсон, в Ленинград — Г. Монгловская.

Съемки в Москве производили операторы В. Микоша, Ю. Монгловский, И. Панов.

По всем странам народной демократии были разосланы задания и пленка. Молодые киноработники Китая, Албании, Польши, Румынии, Болгарии, Чехословакии, Монголии с огромным энтузиазмом откликнулись на наш призыв своим трудом помочь создать фильм о фестивале и приступили к съемкам.

Понятно, что съемки в капиталистических странах были связаны со значительными трудностями. Правительства этих стран и явно и тайно препятствовали поездке молодежных делегаций на фестиваль. Хотя в таких условиях съемка представляла трудно выполнимую задачу, все же при активном участии молодых прогрессивных деятелей киноискусства удалось произвести съемки в Англии, Франции, Италии, Финляндии и Западной Германии.

Особые задания легли на киноорганизацию «Дефа», которая производила съемки в Германской Демократической Республике.

В Берлине в бурном темпе шли подготовительные работы к фестивалю. Прекрасная германская молодежь вкладывала всю свою кипучую энергию, чтобы возможно лучше встретить своих пока еще незнакомых далеких друзей. Работы было непочатый край — надо было привести в порядок город, на котором оставались еще очень заметными тяжелые раны недавних лет, подготовить помещения для приезжающих делегатов, построить новые спортивные стадионы, построить открытые сценические площадки для выступлений художественных ансамблей. Съемки этих подготовительных работ велись под общим руководством режиссеров И. Ивенса и А. Торндайка.

Техническим обеспечением будущих съемок самого фестиваля (подбор пленки, осветительной аппаратуры, аппаратуры звукозаписи и пр.) занималась группа под общим наблюдением оператора В. Павлова и звукооператора В. Попова. Организационно-административную работу возглавлял директор съемочной группы В. Маслов.

Весь съемочный коллектив с большим подъемом на полном напряжении вел подготовительные работы к предстоящим съемкам в Берлине.

В операторскую группу входили советские операторы В. Павлов, В. Микоша, Ю. Монгловский, И. Панов, Г. Монгловская, П. Касаткин, И. Бессарабов, И. Сокольников, А. Крылов, В. Масленников, К. Бровин и операторы «Дефа» В. Бергман, Э. Бартель, А. Андерс, В. Гете, К. Плинтцнер, К. Штанке, Г. Нейман, Р. Радюнц, В. Федьмер, К. Фидлер.

Литературный сценарий был переведен на немецкий язык, и это сразу же помогло установить творческое взаимопонимание, создало предпосылки дружной коллективной работы.

Центральный штаб руководства съемками собирался ежедневно пунктуально в шесть часов вечера. На его заседаниях вникали в каждую деталь, не оставляя без внимания ни одну, казалось бы с первого взгляда, мелочь, оперативно подводили итог выполненного за истекшие сутки и точно устанавливали задания на следующий день, разрешали и все организационно-технические вопросы. Штаб имел постоянную связь с комитетом фестиваля и точную информацию о программе каждого дня.

Для оперативной работы были созданы три подвижные группы. Первая занималась репортажем, снимая хронику фестиваля, жизнь Берлина, встречи, выставки, экскурсии и пр. Вторая группа вела синхронные съемки всех концертных выступлений на киностудии Иоганесталь в специальных декорациях. Третья группа снимала исключительно программу летних спортивных студенческих игр.

Для съемок таких больших событий, как «Открытие фестиваля», «День Мира» и «Закрытие», требовавших совместных уси-

«Мы за мир»

лий всего коллектива, три подвижные группы объединялись, получая задания централизованным порядком.

В руководящий штаб входили также представители технических служб: операторской, осветительной, звукозаписи, транспорта и т. п. При штабе работало бюро переводчиков.

Для точного учета работы применялись специальные операторские листы, которые заполнялись регулярно после съемки. В листе фиксировались фамилия оператора, шифр (каждый оператор имел свой шифр, отмечавшийся на пленке, что исключало возможные впоследствии сомнения в авторстве данного куска), содержание кадра, кто снят персонально, место съемки, метраж, технические замечания, дата сдачи пленки.

Одновременно с налаживанием работы штаба велись интенсивные съемки приезда делегаций, начиная от границ Германской Демократической Республики — в порту Засниц, в пограничных городах Франкфурт-на-Одере и Бад-Шандау, и кончая самим Берлином, главным образом на Восточном вокзале, куда непрестанным потоком прибывали железнодорожные составы с многочисленными представителями молодежи всего мира. Встречи превращались в подлинные демонстрации интернациональной дружбы, особенно когда приехала советская делегация, которую приняли встречать представители всех других делегаций.

Следует отметить весьма ценную и сложную работу немецких операторов, которые снимали нелегальные переходы групп западногерманской молодежи через зональные границы на свободную землю демократической Германии. Эта работа была сопряжена с риском, так как американские оккупационные власти стремились наглухо закрыть границу. Операторам приходилось выжидать по нескольку суток, чтобы не упустить ответственный момент перехода границы.

Группа советских участников создания фильма тщательно знакомилась с будущими «съемочными площадками» — стадионами и театрами, садами и парками, площадями и улицами Берлина.

Не надо забывать, что Берлин разделен на зоны. В дни фестиваля это было осо-

бенно легко заметить: там, где кончался праздник, где не было больше знамен, песен, веселья,— там кончалась демократическая зона и начинались западные секторы.

* * *

Съемочный коллектив своевременно завершил все сложные подготовительные работы и смог во всеоружии встретить величественный праздник молодежи всего мира.

Ограниченность времени и историческая неповторимость событий диктовали необходимость особой внутренней дисциплинированности и собранности, оперативности и бесперебойности работы всех без исключения звеньев съемочного коллектива. Он должен был работать, как отлично выверенный часовой механизм.

Ответственным испытанием, строгой проверкой исправности нашего «часового механизма» был день торжественного открытия фестиваля на стадионе имени Вальтера Ульбрихта 5 августа 1951 года.

Этому испытанию предшествовала проведенная коллективом репетиция предстоящей съемки. Накануне на стадионе каждому оператору был точно определен его «сектор обстрела», детально установлено по программе открытия, что делает каждый из членов нашего коллектива. Предварительная репетиция явилась весьма существенным элементом, определившим успешность съемки. Ведь в процессе самого праздника уже было трудно, а подчас и невозможно управлять, помогать или советовать что-либо оператору. Благодаря репетиции каждый занимал свою определенную позицию, каждый абсолютно точно и подробно знал, когда и что именно ему снимать, знал примерный метраж и т. д. И на следующий день задолго до начала праздника, как только над городом показалось яркое августовское солнце, весь съемочный коллектив был на своих местах...

И вот на зеленое поле огромного стадиона вышли молодые представители ста четырех стран земного шара, объединенные общей непреодолимой волей к миру во всем мире, к вечной дружбе всех народов.

...Потекли неповторимые и незабываемые дни фестиваля — небывалого по масштабам и количеству участников грандиозного праздника дружбы всего молодого поколения мира.

Это были напряженные и радостные дни жизни нашего коллектива, который стремился ничего не пропустить, все самое главное запечатлеть, чтобы передать кинозрителю ощущение величия этих прекрасных дней.

Никто из жителей Берлина, никто из самих делегатов и гостей фестиваля физически не мог поспеть повсюду, все увидеть, принять участие во всех многообразных проявлениях этого гигантского праздника. Достаточно упомянуть, что более чем на двадцати различных сценических площадках одновременно выступали самые разнообразные художественные ансамбли, причем некоторые из них выступали всего лишь один раз!

Нельзя не сказать несколько слов об отношении участников фестиваля и к съемкам, и к нам, советским киноработникам. Ведь здесь в дни фестиваля многие участники впервые в своей жизни увидели советского человека! Самый живой интерес к съемкам фильма сочетался с проявлением горячих симпатий к нам. Все это сопровождалось неизменными крепкими дружескими объятиями, бесконечным потоком вопросов, искренними пожеланиями счастья и успеха в работе. Всем нам запомнились и темнокожие парни из Туниса, и студенты с Цейлона, и коренастые ребята из Французской Экваториальной Африки, и многие, многие другие, навсегда оставшиеся в нашей памяти как образы немеркнущей взаимной дружбы. Каждая такая дружеская встреча укрепляла наше горячее желание возможно лучше выполнить свою работу...

Если из всех дней фестиваля взять наугад любой, в нем можно, как в зеркале, увидеть объем ежедневной работы нашего коллектива.

С раннего утра от здания на Егерштрассе, где расквартирован штаб, в разные концы Берлина устремляются группы операторов. Сегодня будет встреча советской делегации с делегациями скандинавских стран, английской — с корейской. Сегодня обмениваются опытом молодые строители Берлина и Варшавы, собираются вместе студенты медицинских институтов разных стран, на открытой сцене в Мюггельзее выступает румынский танцевальный ансамбль, на стадионе на Кантианштрассе идут заключительные соревнования по легкой атлетике, в Потсдам выезжает смешанная экскурсия делегатов Латинской

«Мы за мир»

Америки... На студии Иоганесталь надо заснять концертные выступления делегаций Индии и Вьетнама. Вечером будет отмечаться пятилетие объявления независимости Индонезии — индонезийцы ожидают много гостей, придут и голландские делегаты, и это будет выражением голландско-индонезийской дружбы. Сегодня будет еще много других, не менее интересных событий, на которые надо поспеть, которые надо запечатлеть...

Не было случая, чтобы кто-нибудь из нашего коллектива был свободен, не был бы до предела загружен и не имел бы точного графика работы на день — все были заняты с раннего утра до позднего вечера, весь коллектив работал самоотверженно и безотказно.

Надо признаться, что в первые дни все мы отдали дань увлечению своеобразной фестивальной экзотикой — все без исключения без конца снимали кадры, в которых обязательно фигурировали люди разных оттенков кожи, одетые в яркие национальные костюмы. Понятно, что это всегда выглядело эффектно. Однако легкость нахождения такого материала привела было вначале к некоторому его «перепроизводству»... Мы во-время поняли и исправили эту ошибку, повысили свою требовательность к выбору объектов съемки и отказались от погони за одной только внешней выразительностью.

Каждый вечер после заседаний центрального штаба происходили просмотры отснятого материала, который бесперебойно подавался лабораторией. Здесь следует отметить четкую и аккуратную работу кинолаборатории в Копеннике. Благодаря этому каждый оператор, даже если он не смог присутствовать на просмотре, регулярно получал от художественного руководителя конкретные замечания по отснятому материалу, что давало возможность предупредить ошибки в последующей работе.

Просмотры были открытыми для всего коллектива — оператор смотрел не только собственную работу, но и работу своих товарищей. Критическое обсуждение материала во многом повышало чувство ответственности оператора и заставляло каждого строго взыскательно относиться к своей работе.

Тяжелейшая нагрузка выпала на долю нашего режиссера-монтажера А. Кульга-

нек. Трудно приходилось ей ежедневно справляться с непрекращающимся потоком поступающего материала. Дело осложнялось тем, что мы у себя привыкли к обязательной точности и аккуратности в работе монтажных отделов наших киностудий. У нас выработаны определенные методы обработки снятого материала, у немецких же товарищей метод оказался иной, не столь точный, как наш, и потому А. Кульганек приходилось не только работать, но еще и перестраивать на ходу работу монтажного отдела. Кроме того, мы уже привыкли, что в благоустроенной монтажной должен царить полный порядок и хирургическая чистота. У немецких же товарищей технические условия, как выяснилось, невыгодно отличаются от наших. Руководство киноорганизации «Дефа» немедленно приняло меры, чтобы наладить работу монтажного отдела. А. Кульганек блестяще справилась со всеми трудностями, и это сыграло огромную роль впоследствии, так как обеспечило точнейший разбор и порядок снятого материала.

Большое значение имели организация учета, систематическая запись работ, собирание всех печатных материалов фестиваля — стенограмм, листовок, программ и пр. Перевод, хранение и подбор всех материалов, связанных со съемками, с присущей ему аккуратностью вел ассистент режиссера Н. Юдкин.

Необходимо остановиться на огромных трудностях, связанных с осуществлением вечерних съемок многотысячных массовых демонстраций фестиваля, как, например, факельного шествия немецкой молодежи по центральным улицам Берлина и в особенности заключительного миллионного митинга (закрытие фестиваля) на центральной площади Берлина — площади Маркса — Энгельса. Блистательный заключительный фейерверк завершал праздник. Для успешного результата подобных съемок от всего нашего коллектива потребовалось особенное напряжение в поисках экономного, но эффективного распределения осветительных приборов и правильного творческого решения съемок этих важнейших событий. Здесь следует сказать о заслуге оператора В. Павлова, большой опыт которого по съемкам художественных фильмов подсказал наиболее верное решение ряда сложных творческо-технических вопросов.

Не надо думать, что мы совершенно точно, досконально знали всю ежедневную программу фестиваля и что все было «запланировано». Каждый день возникали десятки вопросов, которые надо было решать на ходу, часто развертывались какие-то непредвиденные события. Таким событием был, например, эпизод кровавой провокации западноберлинских властей, когда на мирные колонны немецких юношей и девушек напали озверелые штуммовские полицейские. Снятые кадры навсегда останутся неопровержимым доказательством вероломного и преступного поведения услужливых лакеев американских поджигателей новой войны.

* * *

...Когда погасли красочные огни заключительного фейерверка, участники Третьего Всемирного фестиваля, наверное, почувствовали небольшое внутреннее огорчение, которое присуще окончанию любого праздника, а такого в особенности.

Но для коллектива фильма теперь началась новая горячая пора: из многих километров снятой пленки надо было создать фильм, который правдиво и ярко рассказал бы о только что прошедших, неповторимых днях.

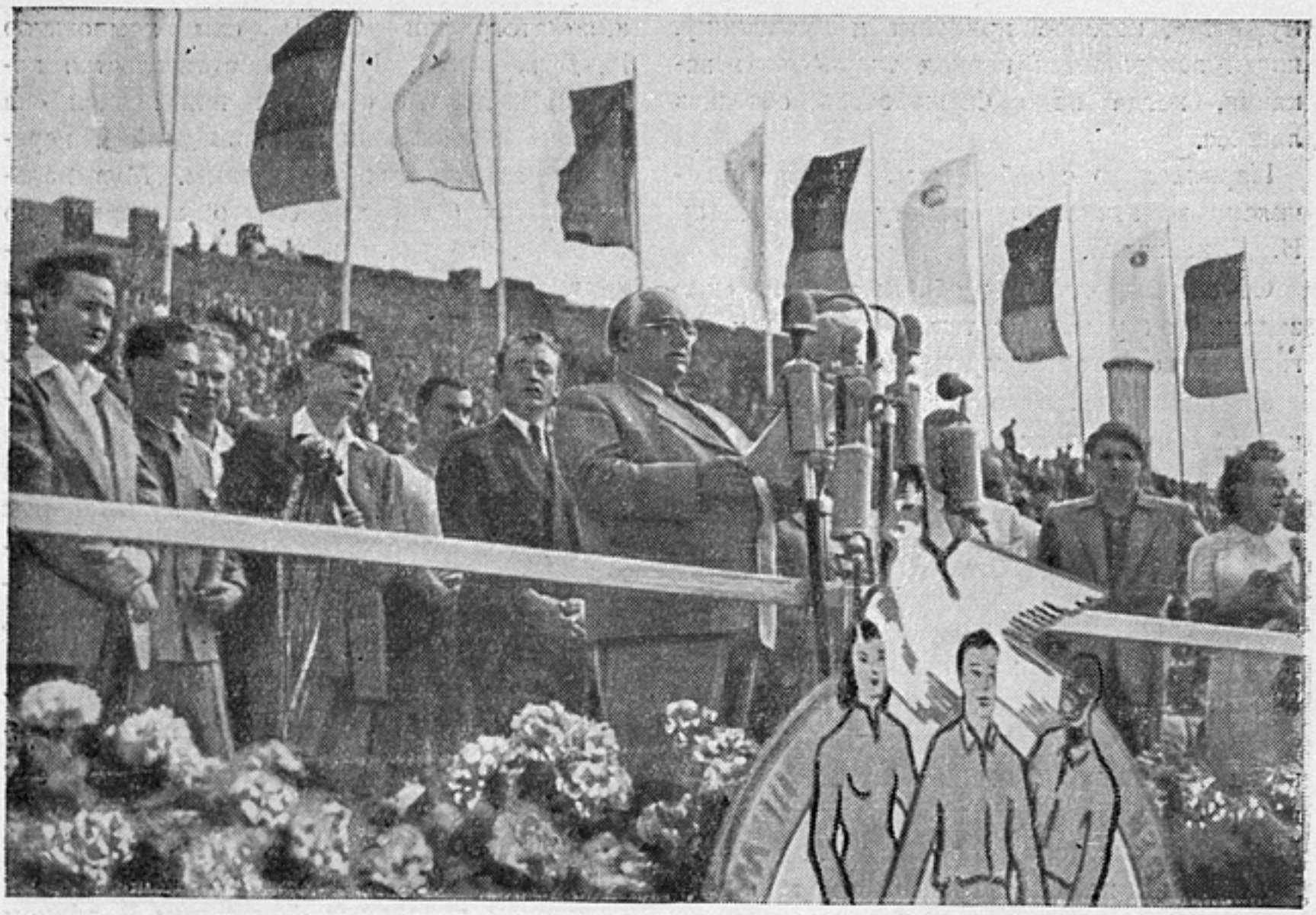
В сентябре 1951 года съемочный коллектив вернулся в Москву.

Здесь нас ожидал материал, снятый ранее по Советскому Союзу, в Китае, в странах народной демократии, в капиталистических странах. Некоторое количество разосланной пленки не вернулось к нам, видимо часть погибла где-то на границах. Что только ни делали друзья, чтобы ее вызволить, но пленка так и не дошла до нас. Неизвестна, например, судьба пленки, посланной во Вьетнам. Возможно, что пройдет еще некоторое время, и все же вьетнамские товарищи пришлют свою работу, которая, видимо, где-то задержалась...

Присланный материал был чрезвычайно интересный; он всесторонне освещал жизнь стран, где его снимали, и особенно ярко и правдиво показывал кипучую деятельность молодежи. Весьма важен был материал о героической борьбе сынов и дочерей корейского народа, защищающих свою священную родину от американских агрессоров.

Общее количество отснятого для фильма материала было около 100 000 метров.

При всем желании, при самом жесточайшем и тщательнейшем отборе невозможно



«Мы за мир»

вместить материал о фестивале в лимит одного фильма. Вполне закономерно было предложение одновременно с созданием основного фильма о Третьем Всемирном фестивале сделать еще два фильма: один фильм-концерт, где будут показаны выступления на международном конкурсе художественной самодеятельности, отмеченные жюри по разделу народного искусства, и другой фильм о спортивных студенческих играх, которые происходили в дни фестиваля.

И все же количество материала для основного фильма было еще настолько велико, что требовалась очень тщательная и терпеливая работа.

Черновой разбор и отбор материала сперва шел по тематике кусков, вне зависимости от времени, когда данный материал был снят (теперь уже не представляло значения, какого именно числа был снят тот или иной кадр). Снятый в разных географических пунктах, в разные календарные сроки материал, сопоставленный по единой теме, приобретал совершенно новое звучание. Возникали первые, еще не окончательно найденные монтажные столкновения кусков.

Эта черновая, «неощущаемая» в завершенном фильме работа потребовала огромного напряжения. Пожалуй, просто невозможно учесть той беспощадной творческой настойчивости и требовательности, которая была проявлена при отборе кусков. По несчетному количеству раз просматривался материал, пробовалось то или иное сопоставление кусков, опять переделывалось ранее намеченное в поисках единственно верного монтажного стыка.

Работа по предварительному черновому отбору продолжалась около двух месяцев. И постепенно из массы неоформленного многокилометрового материала начали вырисовываться первые, уже зримые на экране очертания будущего фильма. Правда, метраж этих очертаний еще превышал шесть тысяч метров. Чем ближе мы подходили к окончательной редакции фильма, тем труднее происходило «сжатие»: каждый последующий поворот сжимающего пресс винта требовал применения все возрастающей силы. Еще не пришло время, когда появляется полная решимость расстаться с каким-то материалом, еще было жаль отбросить полюбившийся кусок, еще казалось, что все может пригодиться...

Но время шло, и нельзя было больше жалеть, надо было найти то необходимое

мужество, которое приходит к художнику, когда завершается период творческого искания, когда надо безжалостно отсекать лишнее.

Параллельно с отбором материала включился в активную работу композитор И. Дунаевский.

От предварительных общих тематических заданий он уже смог теперь перейти к заготовкам отдельных музыкальных кусков.

Композитор широко использовал в музыкальном построении фильма мелодии и напевы, прозвучавшие в дни фестиваля. Это весьма обогатило фильм и позволило передать атмосферу тех незабываемых дней.

В ряде мест композитор использовал национальные мелодии разных стран. Так, на мелодии молодого китайского композитора Цюй Ши-сяня построен музыкальный кусок — отъезд китайской делегации из Пекина; на мелодии песни французских докеров — отъезд французской делегации из Гавра. Была использована мелодия премированной на фестивале песни молодого советского композитора С. Туликова «Марш советской молодежи».

Ранее И. Дунаевский написал для будущего фильма четыре оригинальных песни на текст поэта М. Матусовского: «На фестиваль», «Марш молодежи», «Голуби» и «Студенческий марш». Все эти песни задуманы еще в литературном сценарии, и для них был приготовлен специальный изобразительный материал. Так снимались пролеты голубей над целым рядом городов — Софией, Бухарестом, Прагой, Будапештом, Варшавой и столицей нашей родины Москвой.

Одновременно с композитором включился в работу и писатель С. Антонов, готовивший дикторский текст. С. Антонов впервые пробовал силу своего пера на подобной работе. Поначалу у него были некоторые сомнения, но постепенно материал фильма увлек писателя. Как обычно, вначале не все шло гладко, не всегда слова текста укладывались в быстро несущемся ритме монтажа, иногда фраза была слишком литературна и не выдерживала соседства с изображением. И все же под конец был найден именно тот вариант, который во многом усилил материал и помог полнее раскрыть содержание фильма.

Точный хронометраж музыкальных кусков весьма облегчил процесс записи музыки. Дирижировал оркестром Министерства кинематографии СССР сам композитор И. Дунаевский. И это обстоятельство помогло избежать обычных при записи «на глазок» последующих сокращений и переделок записанных фонограмм. Музыкальные куски были так строго выверены по времени, что удалось добиться полной синхронности музыки и изображения. Были найдены точные совпадения музыкальных и зрелищных акцентов, музыка помогла раскрыть содержание многих монтажных кусков. В некоторых случаях своеобразная музыкальная речь полностью заменяла дикторский текст. Знакомые музыкальные мелодии создавали дополнительные характеристики и как бы самостоятельно рассказывали или досказывали то, что иногда, может быть, нехватало в кадре.

...Наконец записаны все музыкальные куски и весь дикторский текст. Можно приступать к последнему этапу создания фильма — перезаписи.

Процесс перезаписи в обычной практике иногда является простым техническим соединением различных фонограмм. В данном случае перед нами возникли не только чисто технические трудности соотношения шести-семи каналов, но и очень сложные творческие задачи. Мы стремились к тому, чтобы весь музыкально-звуковой ряд картины был тождественным ее изобразительной структуре.

Перезапись потребовала от звукооператоров В. Попова и В. Богданкевича высокого мастерства и виртуозного владения своей техникой.

* * *

И вот фильм закончен.

Если сравнивать его окончательную редакцию с литературным сценарием, можно, конечно, обнаружить некоторые потери и даже пожалеть о них. Но такие потери всегда неизбежны: нельзя снять все, что хочется. Это не художественный фильм, в котором можно построить какую угодно декорацию или провести любую комбинированную съемку. Документальный фильм есть документальный фильм, и если какое-то событие не снято, повторить его уже не представляется возможности.

Но сравнивая фильм со сценарием, воочию убеждаешься также и в том, как живая, кипучая действительность щедро обогатила предварительный замысел.

И главное то, что основная драматургическая линия — борьба сил мира с силами

«Мы за мир»

войны — выражена в фильме сильно, остро и убедительно. В живом показе борьбы этих сил и заключается драматургическая напряженность фильма, его эмоциональная взволнованность, боевая направленность к прекрасной цели всего прогрессивного человечества — к миру!

Окончательный метраж фильма 2750 метров. В фильме 1357 монтажных планов, что почти в три раза превышает среднее количество монтажных планов для обычного художественного фильма. Это, конечно, создало большую трудность при печати на одну пленку. Ведь кроме материала, снятого основным коллективом операторов, в фильм вошли кадры, снятые многими другими операторами, начиная от молодых албанских кинематографистов и кончая безвестными английскими товарищами. Без преувеличения можно сказать, что фильм снимало не менее ста операторов. Но это остается, так сказать, «за кадром», потому что общее целеустремленное построение фильма создает впечатление, что фильм как будто снят одним оператором. Видимо, такое впечатление возникает потому, что решительно все участники его создания «от мала до велика» были преисполнены одним общим желанием, одной всепобеждающей силой, которая выражена в названии фильма — мы за мир!

У работников художественной кинематографии, участвовавших в создании документального фильма, возникают свои, если так можно выразиться, профессиональные выводы.

Присмотревшись к «актерам» документальной картины, можно только поражаться почти неправдоподобной правдивости, с которой они «играют». (Конечно, эта документальность «игры» не имеет ничего общего с натурализмом.) Такая естественная, в полной мере безыскусная манера «игры» может служить образцом для профессиональных актеров. Опыт создания документальной картины учит, что в работе над художественным фильмом нам надо добиваться от актеров непосредственности и правдивости.

Присмотревшись к «второму плану» документальной картины, можно только поражаться его богатству и действенности, которые так трудно создавать в художественных фильмах. Новый опыт учит нас добиваться силы правды, звучащей в документальном кадре, всемерно прибли-

жаться к воссозданию подлинного многообразия живой действительности.

Работа над документальным фильмом своеобразно обогащает опыт режиссера художественной кинематографии. Здесь, в живой, активной действительности, профессиональная работа режиссера идет рука об руку с ритмом и пафосом времени. Здесь художник не повторяет когда-то свершившихся событий — он выступает как их активный участник, как творец прекрасной, живой жизни.

Дружная совместная работа с немецкими товарищами сыграла свою положительную роль в деле укрепления советско-немецкой дружбы. Этот опыт работы открывает большие перспективы дальнейшей плодотворной совместной творческой работы.

Мы знаем, что в ряде стран фильм «Мы за мир!» будут запрещать, замалчивать и всячески поносить, потому что он правдиво рассказывает о фестивале молодых борцов за мир, которые собрались в Берлине, чтобы выразить свою непреклонную волю к миру.

Но мы верим, что миллионам зрителей во всех уголках земного шара удастся посмотреть этот фильм, и верим, что он сделает свое благородное дело, послужит народам, взявшим дело сохранения мира в свои руки.

М. СМИРНОВА

ОБРАЗ НАРОДНОГО ПЕВЦА

(Сценарий Н. Погодина, А. Тажибаева «Джамбул»)

В серию произведений советской кинодраматургии, посвященных замечательным людям нашей Родины, вошел новый биографический сценарий Н. Погодина и А. Тажибаева «Джамбул».

Написанный профессионально точно, вместе с тем широко и вдохновенно, он является ценным сплавом литературы и кинематографа.

Трудности, стоящие перед авторами биографических сценариев вообще, и в частности данного, очень велики.

Поэт Джамбул прожил сто лет. События целого века прошли перед ним. Сколько было встреч и разлук, смертей и рождений! Авторам здесь легко увлечься побочными линиями, колоритными эпизодами и... потерять главное — тему, внутреннему единству которой должно подчиниться все.

Ясно сформулированная в образном строе тема дала авторам точное направление для работы.

Песня — оружие поэта, которым сражается он за благо своего народа. Тот, кто владеет этим оружием, не продает его ни ради собственного благополучия, ни во имя любви к женщине. Песня свободна, как степной орел, зоркие глаза которого всегда видят правду.

Тема определила художественную форму произведения, дала ему поэтический ход. Кажется, что сценарий написан очень легко, одним дыханием, но эта видимая легкость — плод долгих и трудных поисков, плод работы щедрой и умной.

Вещь получилась романтической. Она написана так, что каждый эпизод имеет совершенно законченную форму: это своего рода новелла, в которой есть своя завязка, кульминация, развязка. Но ряд этих новелл образует свой ход, строго подчиненный главному.

Механизм искусно спрятанной пружины сюжета служит раскрытию авторского замысла. Сюжет не стал здесь самоцелью, а превратился в крылья идеи.

Рассказать о жизни Джамбула — значит рассказать о жизни казахов, выразителем лучших черт которых он являлся на протяжении почти что столетия.

Джамбул — это совесть казахского народа, величие его сердца, мудрость и беспримерная отвага. И оттого, что авторам удалось показать жизнь поэта в неразрывности с судьбой его Родины, их произведение приобрело особый смысл, особую силу и глубину.

Сценарий начинается эпизодом смерти прославленного акына Суюмбая, чьи песни так любил степной народ.

Выразительно и вместе с тем лаконично написана сцена последних минут жизни великого акына, точно дана расстановка сил, чувствуется, какая борьба страстей кипит у изголовья умирающего. Любовно нарисованы пейзажи, народ, бедные первобытные одежды людей, беркуты на их руках...

Лицо юного Джамбула залито слезами.

Черные вороны — бай Кадырбай и его гнусный приспешник Шаймухамед.

Кому передаст умирающий драгоценный дар вдохновенья? Добро или зло отныне будет петь его домбра?

Волнуется народ, уверен в успехе бай Кадырбай: Шаймухамеду достанется домбра.

Но в самую последнюю минуту умирающий вручает инструмент безвестному ученику Джамбулу.

— Пусть слезы народа будут твоими слезами, — тихо напутствует он юношу, — счастье его — твоим счастьем.

Потрясенный, глядит Джамбул на дорогое лицо учителя и повторяет, как клятву:

— Слезы народа будут моими слезами, счастье его — моим счастьем.

И Джамбул не отступил от своей клятвы. Сила тогда была на стороне неправых. Джамбул не нажил богатства своими песнями, потому что пел только правду.

Он горячо любил Салтанат, но чтобы получить ее в жены, его обязывали прославить песней собаку Кадырбая. Да, он сложил песню про собаку, но так, что привел в ярость врага своего. Потеряна Салтанат, но мог ли Джамбул поступить иначе?

В этой сцене, полной подлинного драматизма, Джамбул предстает перед нами настоящим героем, которому свойственны чувства более высокие, чем любовь к женщине. Джамбул потерял Салтанат, но с ним осталось уважение народа и незапятнанное ложью творчество.

Авторы одинаково мастерски владеют и черными и светлыми, радостными красками, искусно чередуя их.

Как же складывается образ главного героя?

Если мы проследим характер Джамбула, то окажется, что внутренно он статичен.

С самого начала и до самого конца герой силен, смел и горяч. Время не вольно над ним. В девяносто лет он так же скачет по степи, как и сорок и шестьдесят лет назад; интерес его к окружающей жизни не только не угас, но и неизмеримо вырос. Раньше его интересовала жизнь одного родного аула, теперь — всего Казахстана. Раньше его волновала судьба казахов, теперь его любимыми детьми стали сыны всей советской страны. Чувства поэта не устарели, наоборот, обострились, сила гнева к врагам умножилась. И песни зазвучали, как набат. Нет, не постарел акын Джамбул.

Секрет развития, динамики образа в том, что вокруг героя разительно изменилась жизнь. Именно эти изменения удержали молодость героя, заострили силу чувств, подсказали новые пути творчества. И оттого, что авторам удалось ярко написать не только трагические черты прошлого, но и живые признаки нового, образ героя стал динамичным, а каждый поступок получил особенно глубокий смысл.

В этом плане характерен эпизод, в котором Джамбул, лишенный домбры, умирает. Он умирает от горя в своей юрте. Ничто не может его спасти. И вдруг до него доносится весть, что пришла революция и что бежит из аула заклятый враг поэта бай Кадырбай.

Сила внезапно возвращается к Джамбулу, жизнь снова вспыхивает в его сердце. В ночь, в буран выбегает он в степь, приказывает вернуть угоняемые баем стада, немедленно сделать красное знамя и с ним скакать наперерез уходящим за Кадырбаем людям. Хорошо сделан этот контраст угасающей и ярко разгоревшейся жизни.

Разговор между Джамбулом и Кадырбаем решен, как смертельный поединок между старым и новым миром. Пусть беснуется в предсмертной злобе бай и кричит народу, указывая на Джамбула: «В плети его!» Народ отказывается выполнить приказ бая, потому что Джамбул велик своей правдой.

Органично вплетена в ткань сценария тема дружбы русского и казахского народов. Тема эта проходит через всю жизнь Джамбула и к концу сценария достигает полного развития. Эпизоды освобождения Джамбула из тюрьмы и возвращения Фурмановым похищенной домбры написаны с большой силой и теплотой.

Советская власть вернула поэту похищенное врагами право на песню. Но он не сразу нашел новые пути творчества. Сначала это попытки петь маленькое, интимное, замкнутое в кругу личных чувств. Но песни эти не приносят радости поэту.

— У кого учиться, о чем петь, сын мой? — жалуется он.

— У жизни учиться, ата, о новой жизни петь, — подсказывает сын.

И вот мы видим Джамбула в преображенных трудом полях и садах Казахстана, мы видим его в колхозах и совхозах, на новостройках, на пастбищах, в гостях у воспитанников детского дома.

В детском доме он встречает внучку погибшей Салтанат. Как различны судьбы бабки и внучки! Джамбул взволнован до слез. Вот о чем надо слагать песни. О животворном воздействии революции на судьбы людей, о новом, свободном труде,

о новых законах, переделывающих жизнь людей, о великих творцах этих законов Ленине и Сталине.

Отныне не будет Джамбул сидеть в дымной своей юрте. Он поедет в город, в аулы, на новостройки, в школы и будет славить новую жизнь. Ничего, что ему девяносто лет: он обскачет любого жигита. У него голос еще сильнее, чем у многих акынов, что состязаются на айтысах. Нет, еще не совсем стар девяностолетний поэт. Не даром же, когда нужно было разыскать его, шофер рыскал на машине по степи, всюду находя следы неутомимого акына.

До великой чести дожил акын: Казахстан послал его в гости в Москву, к самому Сталину. От этой встречи сердце поэта переполнилось счастьем, и это счастье он перелил в песни.

Но вот пришла война. Она унесла у Джамбула любимого сына. Но горе не раздавило старика, не лишило дара песни, не убило чувств патриота. Он написал обращение к ленинградцам.

Одним из сильнейших эпизодов сценария я считаю именно этот эпизод. Джамбул в этой сцене поистине велик. Его стих подобен голосу трубы, зовущей людей в бой за счастье.

Авторам удалось раскрыть в действии великую силу песни.

Режиссер Е. Дзиган, который ставит фильм по этому сценарию, несомненно найдет решение высоко романтическое, свойственное вообще его таланту. Однако мне кажется не лишним остановить внимание режиссера на некоторых сторонах характера героя, не совсем четко обрисованных в сценарии.

Жаль, что мало в сценарии народного юмора. Умышленная ли это скупость или невольная, но от присутствия юмора произведение значительно выиграло бы.

Хочется видеть Джамбула добрым. Если режиссер совместно с артистом увидят его таким, они найдут точные переходы от вспышек гнева к доброте, которая порождена не сентиментальностью, а мудрым пониманием глубины происходящего, умением обобщать и смотреть далеко вперед.

Желательно также, чтобы где-то в картине была ярче проведена мысль о преемниках великого акына. Как в свое время старый Суюмбай вместе с домброй передал Джамбулу свой дар высокого вдохновения, так и Джамбулу следовало бы передать эту эстафету новому поколению. Пусть в сцене на айтысе, уже будучи глубоким стариком, Джамбул не только поучает акынов, но и до слез радуется успеху какого-либо молодого певца и говорит ему: «Будущее принадлежит тебе, сынок. В твои руки передаю я песню».

Большую жизненность произведению придаст показ такого, например, эпизода: растроганный и восхищенный исполнением оперной арии, Джамбул порывается подарить исполнительнице верблюда... Факт этот, имевший место в жизни Джамбула, может оказаться очень колоритным для фильма. Не надо бояться показать зрителю, что старый акын нежно любил своего коня и по-детски наивно любовался новыми калошами, что при виде лисы или зайца загорался мгновенно охотничьей страстью и, жалея, что нет в руках сейчас ружья, хоть нагайкой, а прицеливался...

Хочется, чтобы сердце старого Джамбула было больше открыто красоте, чтоб где-нибудь выехал он в степь и замер, пораженный видом перламутровых облаков, необъятного степного простора, парящего в небе орла или сиреневой шапки Копет-Дага, чтоб, не выдержав, запел о красоте любимого края, запел потому, что не мог не запеть.

Еще хочется, чтоб сохранил он до самой смерти буйный темперамент свой, чтоб расхохотался чужой удачной шутке так, что эхо повторило в горах его могучий смех, чтоб от восторга или волнения грохнул шапкой о земь, закричал, запел, помчался куда-то...

Поэтический строй сценария не позволил включить в него сцену смерти поэта, потому что смерть несовместима с образом этого великого жизнелюбца. Он не умер. Он будет вечно жить в вольном степном ветре, в полете беркута, в голосах казахской молодежи, строящей новую, прекрасную жизнь. Он будет жить в чудесных законах нашей страны, в великом даре импровизации народных акынов, в казахском искусстве и науке, в любви народа к великому Сталину.

И когда в конце сценария авторы показывают на холме монумент с изображением поэта, возникает ощущение встречи с живым человеком, хочется поклониться ему и сказать: «Здравствуй, певец!»

В. ПЕТРОВ

Народный артист СССР

О ФИЛЬМЕ «ПРЖЕВАЛЬСКИЙ»

За последние годы советская кинематография создала серию биографических фильмов, рассказывающих о корифеях нашей науки, о великих композиторах, о прославленных художниках нашей родины.

На этом пути у нас есть и большие достижения и отдельные неудачи. Существенные недостатки свойственны и хорошим в целом картинам.

Основной задачей биографического фильма является яркое и разностороннее раскрытие образа героя, показ его деятельности, значения его дел, борьбы героя с реакционными силами, изображение социальной среды и исторической эпохи, в которой он жил.

Невозможность, да и ненужность показа всей жизни героя требует от авторов определения отрезка времени, наиболее ярко характеризующего деятельность героя, и умелого отбора наиболее существенных событий из его биографии.

Мы часто наполняли картину излишним количеством событий в ущерб полноте раскрытия образа героя, превращая его из разностороннего, талантливого человека, каким он был в жизни, в скучного, болезненно одержимого одной идеей аскета.

Пытаясь избежать этого, мы совершали другую ошибку. Для «утепления» нашего героя мы вводили в картину семейные сцены, явно не имеющие прямого отношения к его деятельности.

Но и это не делало героя разносторонним, живым и полнокровным человеком. Ненужность и фальшь «утепляющих» сцен часто определялись уже в готовых картинах, и эти сцены выбрасывались.

При работе над материалом для биографических фильмов мы иногда сталкиваемся с рассказами об отрицательных сторонах личности великого человека.

Конечно, у него могли быть и странности, и плохие черты характера, и неудачи в семейной жизни, и даже пороки. Об этом имеется много рассказов, анекдотов и сплетен в дореволюционных материалах, которыми приходится пользоваться. Подавляющее большинство этих свидетельств «очевидцев» является преувеличением, а многое и просто ложью, сознательно распространяемой врагами героя.

Надо уметь разобраться в материале. отбросить всю накопленную врагами ложь, не увлекаться «занимательными» мелочами, а искать типичные факты биографии героя для обрисовки его образа. Только этими типичными положительными чертами он будет нам близок, благодаря им будет достоин нашей любви и уважения.

Глубоко ошибочно мнение, будто только соединение хотя бы небольших недостатков с положительными чертами героя сделает его образ более человечным. Нам надо научиться именно в положительных чертах раскрывать ярко и интересно образы героев биографических фильмов.

Великий человек велик тем, что́ он совершил для пользы человечества. В борьбе за воплощение своих идей, в борьбе за светлое будущее человечества, в упорном трудолюбии, в борьбе с косностью окружающей среды, в отношениях со своими друзьями-единомышленниками, в любви к своей стране, к своему народу — в этом должен раскрыться образ великого человека, чтобы мы и наше молодое поколение могли учиться и подражать ему и всему, что он совершил.

В каждой биографической картине герой ее, великий человек, окружен людьми, ко-

торые так же, как он, являются или корифеями науки, или знаменитыми художниками, композиторами.

Многим из них, вероятно, будут также посвящены фильмы. Но и в картинах, где они не являются центральными персонажами и где им уделено часто небольшое место, иногда только эпизод, они должны находить более яркое воплощение.

Мы часто ошибочно думаем, что упоминание известной фамилии и портретное сходство актера с этим лицом достаточны для зрителей. Мы считаем, что остальное им подскажет собственное знание известных фактов о нем. Это неверно.

Также ошибочно думать, что присутствие в фильме большого количества исторических имен, известных портретов дает изображение эпохи. Не надо насыщать картину такими персонажами без особой надобности. Только логическим развитием действия и крайней необходимостью должны мы руководствоваться, вводя в окружение героя лиц, равновеликих с ним. И если эта необходимость явится, то следует изображать их красками не менее яркими, чем в образе основного героя.

Мы еще не научились этого делать, и из-за нашего неумения, из-за недостатка места в картине люди, окружающие героя, выходят часто бледными, и зрителю непонятно, кто они и чем же они велики.

Нередко мы нетребовательны к сценарию. Подчас сценарий сделан по обычным шаблонам, диалог невыразителен. Из среднего сценария обычно получается и средняя картина, и в этом нельзя винить одного только режиссера.

Ни режиссерское мастерство, ни участие хороших актеров не помогут сделать по среднему сценарию отличной картины. Единичны случаи, когда режиссер сделал картину ниже сценария, но мы знаем, к сожалению, очень много примеров, когда средний, недоработанный сценарий губил и картину, и режиссеров, честно приложивших все свои усилия, все свое умение, чтобы «дотянуть» сценарий.

Можно спросить: зачем же режиссер берется за постановку картины по такому сценарию?

Но можно спросить и другое: а зачем предлагают режиссеру поставить фильм по среднему сценарию, зачем разрешают пу-

«Пржевальский»

стить картину в производство с последующими «доработками» в режиссерском сценарии?

Эти режиссерские «доработки», сделанные совместно с драматургом, а иногда и без него, заключаются в заплатках, штопке, переписывании или дописывании отдельных эпизодов и текстов. Мы уже хорошо знаем по опыту, что картина, таким образом подправленная, может стать лучше, но никогда она не станет настоящим произведением искусства. А нашему советскому зрителю не надо средних картин. Только настоящие произведения искусства имеют право на жизнь в нашей Советской стране.

* * *

Выпущенный недавно на экраны страны новый биографический фильм «Пржевальский» представляет для нас, работников кинематографии, особый интерес.

Это произведение об известном русском путешественнике, виднейшем исследователе Центральной Азии Николае Михайловиче Пржевальском, положившем начало современным сведениям по ее географии и этнографии, представляет большую познавательную ценность и с интересом смотрится нашим зрителем.

Постановщик фильма режиссер С. Юткевич уже имел опыт создания биографического фильма. Новая его картина снималась в тяжелых условиях дальних экспедиций, где весь коллектив приложил не мало таланта, труда и усилий в разрешении трудных задач, возникавших при постановке.

В картине много достоинств. Величие героя обнаруживается в ней через значительность совершаемых им дел, раскрытие благородства его поступков, мыслей. Несмотря на злые козни врагов, герой приходит к победе, получает заслуженную славу и почести — торжествует русская наука, представленная героем.

Нельзя не отметить высокий уровень режиссерской работы, проявленный в создании единого ансамбля в игре русских, китайских и корейских актеров.

Но, к сожалению, в этой картине имеются и существенные недостатки, о которых, учитывая предстоящие работы о великих людях прошлого, и хочется подробно и откровенно поговорить.

СЦЕНАРИЙ

Сценарий А. Спешнева и В. Швейцера первоначально был написан для научно-популярного фильма. Основной образ героя не был достаточно полно раскрыт, диалог был невыразителен. Картину собирались строить главным образом на показе путешествий.

Сценарий, прямо надо сказать, был средним.

Авторы сценария, вместо того чтобы показать возможно полнее великого исследователя и ученого в его деяниях, увлеклись показом его семейной жизни и второстепенными сценами, не показав одного из главных этапов деятельности Пржевальского — его путешествие в Уссурийский край. Это упущение привело к необходимости неоднократных переделок как сценария, так и самой картины, поставленной по нему.

Сценарий и в первоначальном виде был велик по метражу. Кстати, это совершенно недопустимо для опытных сценаристов. Ведь никто не примет у архитектора проекта постройки дома в четыре этажа, если ему заказывали дом в три этажа. И никакой театр не возьмет у автора пьесы, идущей пять часов.

Вынужденные переделки картины, хотя кое в чем и выправили недостатки сценария, но зато сделали фильм неровным: многое оказалось недоговоренным в образе героя и других действующих лиц, кое-что стало неясным в их поведении и поступках.

Вновь написанные и снятые сцены путешествия Пржевальского в Уссурийский край безусловно принесли картине большую пользу. Они восстановили правду событий, явились хорошей основой для дальнейшего развития образа героя — будущего великого исследователя Центральной Азии. Новые сцены украсили картину хорошо снятыми пейзажами, отлично контрастирующими в общей композиции картины с последующими путешествиями Пржевальского по бесплодной пустыне, и обогатили фильм интересными кадрами уссурийской флоры и фауны. Прекрасно сделан, например, эпизод охоты на тигра и другие сцены из жизни животного мира. Новая сцена посещения Пржевальским Кореи дала возможность рассказать о прошлом героического корейского народа,

«Пржевальский»

еще в то время защищавшего свою независимость от американских колонизаторов.

Чрезмерно возросший метраж картины потребовал ряда значительных сокращений и изъятия уже отснятых сцен. Эта операция отчасти улучшила картину, но во многом принесла ей и существенный вред.

Совершенно правильно изъяты из картины сцены возвращения Пржевальского домой, в свое имение, и сентиментальные сцены с матерью. Они ничего не давали для раскрытия образа великого путешественника.

Правильна также вырезка сцены на Зайсанском пограничном посту, где Пржевальский получил известие о смерти своей матери. Авторы, давая эту сцену в самый тяжелый для Пржевальского момент, когда его экспедиция, находясь уже у цели, была внезапно прервана русским правительством, пытались личной драмой усилить тяжелое состояние героя. Сцена эта носила явно мелодраматический характер.

Также правильно и изъятие сцены у великого князя. Равнодушное отношение председателя Географического общества к судьбам русской науки и без того достаточно ясно раскрывается в других эпизодах картины.

Мало потеряла картина и от отсутствия в ней сцены аукциона, где Семенов-Тян-Шанский покупал ружье, проданное Пржевальским в тяжелую минуту, когда из-за недостатка денег нельзя было продолжать экспедицию.

Но зато потеря некоторых других сцен, подрезка и сокращения отдельных эпизодов во многом повредили картине.

Не совсем понятным стал эпизод спуска Пржевальского со скалы за материалами экспедиции, находящимися во вьюках погибшей лошади.

После удаления из картины целого эпизода пропал эффект открытия Пржевальским секрета подземного русла озера Лобнор. Сейчас в картине (несмотря на впечатляющую подготовку этого эффекта драматической сценой скитания казака Егорова по пустыне) это важное открытие Пржевальского упоминается только вскользь, позже, на заседании Географического общества, когда зритель уже забывает об этом эпизоде.

Изъятая сцена вторичного достижения Пржевальским ворот Тибета превратилась в разговор об этом событии, что лишило Пржевальского и зрителя радости близкого осуществления основной цели путешествия и горечи от сознания того, что вновь, по проискам англичан, прервана так удачно протекавшая экспедиция.

Есть еще и другие досадные потери. Жаль, например, что пропала сцена нападения на отряд Пржевальского кочевого племени егpаев, обманутых английским агентом Саймоном.

В то же время нельзя согласиться с сокращением заключительной сцены — чествования Пржевальского в Русском географическом обществе.

В сценарии, после перечисления всех заслуг Пржевальского, происходило следующее:

«Семенов-Тян-Шанский. Приветствие Лондонского географического общества огласит профессор Шатило...

Пржевальский осторожно показал Роборовскому глазами на дверь.

Поднимается на трибуну Шатило.

Пржевальский, стараясь не шуметь, выходит из зала.

Пржевальский и Роборовский быстро идут мимо портретов основателей Географического общества — знаменитых путешественников и ученых.

Козлов (будущий путешественник) нагоняет их.

Козлов. Николай Михайлович, а ведь я пришел сюда...

Роборовский. Можете не объяснять, зачем пришли. Молодой человек желает путешествовать?

Козлов. Вам это кажется смешным? Во всяком случае...

Роборовский. Во всяком случае, вы готовы на любые жертвы? (Засмеялся.) Не сердитесь, Козлов. Вспомнилось время, когда сам был новичком...

Пржевальский (Козлову). А помните, Петя, беседы наши в смоленской глуши о звездах тибетских?

Козлов. Всем, всем обязан вам, Николай Михайлович! Вы дали возможность мне учиться... Поверили, что мальчик простого звания, бедный конторщик может стать в будущем путешественником.

Пржевальский. Ну, ну, без сентиментов, Козлов! То, что вы человек бедный, поможет вам скорее понять: путешествие не прогулка, а постоянный труд.

Пржевальский тяжело опустился в кресло.

Козлов. Что с вами, Николай Михайлович?

Пржевальский молчит. Глаза его закрыты.

Доносится гул аплодисментов из зала.

С тревогой смотрят Роборовский и Козлов на Пржевальского.

Пржевальский. Годы налегают... Все чаще думаю о тех, кто будет продолжать дело... после меня...

Пржевальский рассердился на свою слабость, встал, опираясь на кресло.

Пржевальский. Так вот... Готовьтесь к экспедиции, Козлов!..»

Насколько этот конец был лучше оставшегося в картине:

«Торжественные аплодисменты, и лицо Пржевальского, смотрящего вдаль...»

ОБРАЗ ГЕРОЯ

«Это повесть о великом русском путешественнике, который исследовал обширные пространства русского Приморья, первым проник в неведомые области Центральной Азии и уничтожил последние белые пятна на ее карте...

...о человеке, который более десяти лет провел в седле, прошел путь в тридцать тысяч километров по Уссурийской тайге, по Монголии, Китаю и Тибету...

...о человеке, чья слава еще при жизни облетела мир и стала славой науки русской...»

Такими словами начинается картина о Пржевальском.

И вот он — скромный офицер, преподаватель истории и географии Варшавского юнкерского училища.

Вот цель его жизни:

«Мысль свою обдумывал годами. Одну цель вижу перед собой — проникнуть в глубь Центральной Азии, открыть ее для науки».

Вот его задачи:

«Небольшой отряд, вполне подчиненный начальнику. Итти стремительными маршрутами, не считаясь с лишениями, не считаясь с опасностями. Изучать одновременно и строение поверхности, и климат, и флору, и фауну».

Соглашаясь с мудрым советом знаменитого ученого и путешественника Семенова-Тян-Шанского, Пржевальский едет сначала исследовать Уссурийский край.

Мы видим его с одним спутником-солдатом плывущим по реке, взбирающимся на горы, преодолевающим непроходимую тайгу.

Он то рассматривает через лупу кусок породы, то смотрит в трубу теодолита, то охотится за редкими зверями и птицами, собирает цветы, ведет маршрутную глазомерную съемку и записывает в дневник свои наблюдения.

«Пусть люди узнают о дальних краях...»

Он интересуется всем.

Его волнует и быт переселенцев, насильно заброшенных в Уссурийский край царским правительством и влачащих здесь жалкую, полуголодную жизнь:

«Пусть знают в России про бедствия переселенцев», — говорит он.

Он храбр, он добр, он благороден.

«Будем помнить первого чужестранца, который пришел как друг»,— говорят о нем корейцы, которых он посетил.

Он исследовал Уссурийский край, озеро Ханка, Приморье.

Он видит будущее этого края.

«Гляжу я на океан и думаю о великом значении этих берегов для отечества нашего... Придет время, и труд русского человека преобразит эти берега»,— говорит он, заканчивая свое первое путешествие.

И вот он отправляется в новые экспедиции.

«Мы начинаем великое дело, идем исследовать Центральную Азию, делать ее достоянием науки. Вся Россия, весь образованный мир с доверием и надеждой смотрят на нас. Не пощадим же ни сил, ни здоровья, ни самой жизни, если это потребуется, чтобы выполнить нашу задачу и сослужить тем службу как для науки, так и для славы дорогого отечества»,— обращается он к своим спутникам в приказе.

Его спутники — солдаты Егоров, Телешов, Иринчинов. Позже присоединяется прапорщик Роборовский.

Проходят тяжелые месяцы и годы, полные труда, лишений, голода, смертельной опасности, но ведущие к счастью великих открытий.

Казалось бы, все это должно было сблизить путешественника с его спутниками. Правда, они называют его Николаем Михайловичем, да и он их зовет друзья-

ми. Но как-то недостаточно в продолжении всей картины показана эта близость. Не посидели они по-дружески вместе на привале, не поскучали по-настоящему в далекой пустыне о родных местах, в задушевной беседе ни разу не поделился Пржевальский с солдатами-спутниками своими заветными мечтами, планами новых экспедиций. В сценарии не нашлось для этого достаточно места, а в отрывочных сценах авторы не сумели показать простых и естественных отношений и искренних слов.

Да и актер С. Папов, играющий роль Пржевальского, может быть, еще по неопытности (он снимался в кино впервые) не смог оживить теплым чувством и искренностью суховатые фразы и все поведение своего героя. В драматической сцене урагана интонации актера не выражают настоящей тревоги за судьбу пропавшего Егорова, нет и искренней радости при его возвращении. Только происхождение воды во фляжке солдата занимает его.

Нужно было тоньше показать увлеченность героя наукой, не обедняя его характеристики. Только с одним Роборовским еще сравнительно близок Пржевальский — промелькнула в картине сцена чаепития. Для других спутников герой так и остался, к сожалению, только лишь командиром.

Пржевальский долгими месяцами, годами не бывает на родине. С большим трудом он пересылает письмо своим друзьям и наставникам — Семенову-Тян-Шанскому и Северцову. И вот, после долгих странствований, он возвращается, наконец, домой. Живой, здоровый, с большими открытиями.

Казалось бы, какой сердечной и радостной должна быть встреча друзей!

Но встречаются они слишком официально, только на заседаниях или в обстановке торжественного чествования. И не беседуют живо и увлеченно, а заслушивают доклад о результатах экспедиции, принимают к сведению планы на будущее...

Много хороших черт дано герою в картине. Он сердечен и добр к простому народу: он спасает раненого корейца, кормит голодных китайских крестьян, лечит хинином монгольских кочевников.

«Слава о великом враче и охотнике полетит от кочевья к кочевью»,— говорят о нем монголы.

Пржевальский — бесстрашный путешественник, настойчивый исследователь, большой ученый, умный и передовой человек своей эпохи.

Он понимает, что «можно покорить пустыню, но прежде народам Внутренней Азии надо освободиться от буддийской пассивности и феодального рабства».

«Не уступим Англии чести открытия. Для меня Тибет — дело науки. Для них — новая Индия», — в гневе говорит он Роборовскому.

Он далеко заглядывает вперед:

«Верю, будущее свяжет судьбу нашего отечества с народом китайским! И в этом должно видеть нам смысл нашего труда...»

Но почему так спокоен его голос? Почему при этих значительных словах так бесстрастно его лицо, не горят глаза?

Сценарий построен так, что сам Пржевальский не борется по-настоящему за свои убеждения, за то, чтобы добиться разрешения своих экспедиций. Правда, он говорит профессору Шатило на заседании:

«Самостоятельное исследование Азии для меня дело жизни. И ни вам, ни вашим друзьям не удастся этому помешать».

Но, к сожалению, за этими словами нет убежденности героя в правоте своего дела, нет гнева, воли, упрямства, хотя, кажется, вот-вот снова рухнут все его планы.

Герой совершает большие дела, высказывает правильные мысли, но потому, что он дан вне настоящей борьбы за свои дела, вне хороших человеческих слов к своим спутникам и друзьям-ученым, мы не познали как следует его характер, его внутренний мир. В большинстве эпизодов перед нами красивый, но холодный офицер...

И вот картина идет к концу.

У Пржевальского уже мировая слава, на всех языках печатают его книги. Он почетный член Русского географического общества, почетный член Академии наук, почетный профессор Петербургского университета, почетный доктор зоологии Московского университета, почетный член географических обществ Франции, Германии, Италии, Китая, Венгрии, Австрии Швеции... Его торжественно чествуют.

Мы отдаем дань почтения и уважения его великому подвигу, его трудам, но он не стал в должной мере нам близок, мы не успели его по-настоящему полюбить.

«Пржевальский»

ЕГО СПУТНИКИ, ДРУЗЬЯ И ВРАГИ

«Господа! Успех экспедиции оказался возможным лишь благодаря преданности и мужеству моих спутников. Благодарю вас от имени науки, которой вы служили».

Так говорит Пржевальский на своем чествовании, обращаясь к своим спутникам.

Кто же они, «служившие науке»?

Солдат Телешов, забайкальский казак Егоров и солдат-переводчик бурят Иринчинов.

С Телешовым (артист Г. Слабиняк) мы очень мало знакомы.

Роль Иринчинова (которую хорошо, с большим обаянием проводит артист П. Шагжин), к сожалению, свелась главным образом к переводам с монгольского и китайского языков.

Казак Егоров. Этот образ русского солдата более широко развит в сценарии и показан в картине. Егоров, вначале темный, забитый человек, заинтересовывается делом Пржевальского и становится его верным спутником и помощником. Он любит своего командира, готов всегда защитить его от опасности, готов пойти на все для дела, пользу которого начинает понимать. Он не жалеет жизни, чтобы помочь Пржевальскому в его делах. Артист Б. Тенин хорошо проводит эту роль и создает запоминающийся образ.

Прапорщик Роборовский (артист В. Ларионов) — любознательный, восторженный юноша, и жаль, что этот образ не получил в картине необходимого развития. Он остался, главным образом, персонажем для разговоров, без самостоятельных поступков. Если судить по картине, он ничего для науки не сделал, хотя в первых эпизодах подавал к этому большие надежды.

Друзья Пржевальского — Петр Петрович Семенов-Тян-Шанский, вице-президент Русского географического общества, один из крупнейших русских географов, известный путешественник, статистическими трудами которого пользовался В. И. Ленин для своих работ, и Николай Алексеевич Северцов, известный русский зоолог, зоогеограф и путешественник — обрисованы в картине обидно бегло.

Они сочувствуют Пржевальскому, радуются его успехам, волнуются, читая

его письма, защищают на заседаниях Географического общества, к концу картины дают краткую оценку и перечисляют научные титулы героя.

Место в русской науке и значение для судьбы Пржевальского этих ученых обязывало авторов, если они уж ввели их в картину, к более яркому и полному раскрытию образов. Представлены же они крайне схематично, информационно. И потому хорошим актерам (Н. Комиссаров — Семенов-Тян-Шанский и В. Всеволодов — Северцов), известным по многим прекрасно созданным ими образам, не удалось оживить бледно написанные роли этих замечательных деятелей русской науки.

Недопустимость такого показа окружения главного героя особенно ощутима на примере неудачного включения в фильм образа Тимирязева. В сцене заседания Географического общества перед нами на мгновение возникает лицо, напоминающее известный всем портрет. Но превратив великого ученого, славу и гордость русской науки, в какой-то третьестепенный персонаж своего фильма, авторы в данном случае поняли допущенную ими грубую, непозволительную ошибку и устранили ее, не указав в титрах ни фамилии Тимирязева, ни фамилии исполнителя его роли.

В лучшем положении оказались в фильме другие друзья Пржевальского. Запоминаются зрителям небольшие роли корейского учителя (артист Ким Дин), раненого охотника за тигром (артист Пак Чун Сэн), китайского проводника Ху Шина (артист Тен Лун) и простые люди корейского, монгольского, китайского народов в исполнении актеров Корейского драматического театра, Бурят-Монгольского театра, Китайского Государственного театра классической драмы и Государственной киностудии.

На пути к достижению своей заветной цели Пржевальский потратил много труда, терпения и энергии. И не только в дальних путешествиях, но и в Петербурге, в самом Географическом обществе. Он боролся с равнодушием царского правительства к русской науке, с реакционными учеными, отрицавшими его открытия. Экспедиции разрешались с трудом, денег на них отпускалось так мало, что Пржевальскому приходилось продавать личные вещи, чтобы закончить свои работы.

Вот великий князь, председатель Русского географического общества (в прекрасном исполнении артиста Н. Свободина) — высочайший невежда, солдафон, равнодушный к славе русской науки.

Вот профессор Шатило — реакционный ученый, враг русской науки, признающий только европейские авторитеты и злобно опорочивающий все открытия Пржевальского. Жаль, что характер его написан авторами только одной краской и поэтому артист С. Мартинсон, играющий эту роль, выглядит неким мелодраматическим злодеем.

Реакционное английское правительство всякими способами старалось не допустить Пржевальского в Тибет, сорвать его экспедиции. Это правдиво показано в картине.

Пржевальский понимал, что «Тибет для Англии — новая Индия».

Английский премьер-министр Дизраели (холодный, злобный иезуит, как рисует его артист В. Таскин) не спускал глаз с Пржевальского в продолжении всего его пути.

«Русский путешественник Пржевальский идет на Тибет, а английский путешественник Марчери убит в Китае... Я предпочел бы наоборот», — говорит он и посылает английского ботаника шпиона Гарольда Саймона (артист В. Бокарев), «человека без предрассудков», вслед Пржевальскому с поручением погубить его. Хорошо запоминается эта хамская фигура ученого авантюриста и убийцы.

В серии портретов врагов Пржевальского надо еще отметить китайского амбаня (артист Лян Лен-дзу), его адъютанта (артист Ван Чуан-дэ) и проводника-убийцы (артист Кен Джен). Китайские артисты создали выразительные и интересные образы.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ КАРТИНЫ

Натурные съемки в этой картине должны были решать особенно трудные и своеобразные задачи. Как бы вместе с героем в путешествие по новым, неразведанным странам отправляются кинозрители. Они будут переживать все трудности дальнего пути, преодолевать непроходимые горы, пробираться через безлюдные пустыни, испытают и ураганы, и ливни, и безводье, и морозы, и жестокий зной.

Зрителю, естественно, хочется увидеть и в людях, и в пейзажах, и в животном мире что-то необычное, несхожее с его

сегодняшним представлением об Уссурийском крае, об Азии, о Тибете, Китае, уже знакомых по фотографиям, произведениям живописи и кинофильмам.

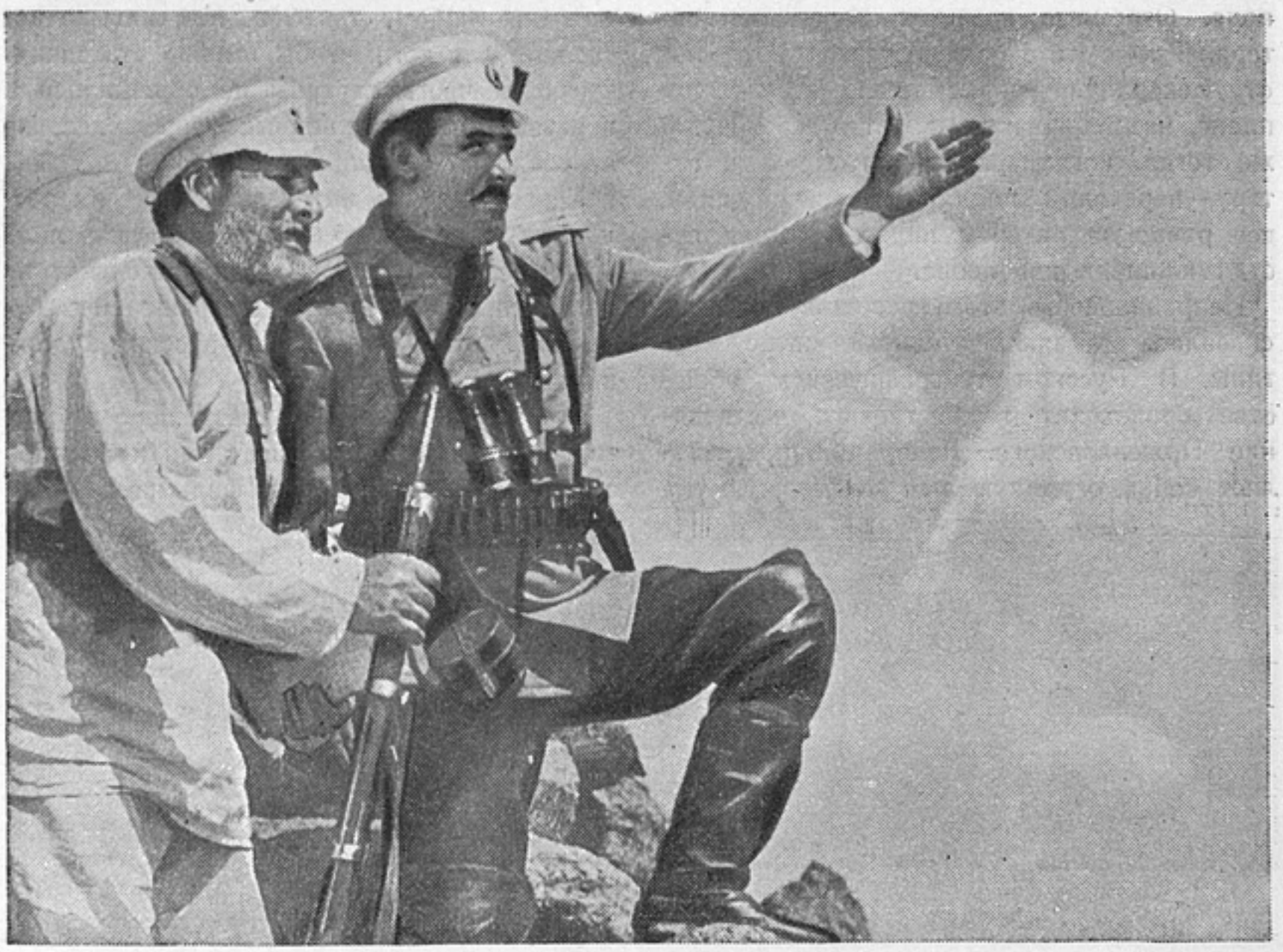
Съемки фильма происходили в районах, близких к местам путешествий Пржевальского: в Приморском крае, в песках Средней Азии, в горах Тянь-Шаня и Памира, на территории Китайской Народной Республики.

Но дело не в подлинности мест. Это не видовой, не этнографический фильм сегодняшнего времени. Мы видим на экране реку Уссури наших дней, обычное озеро, а не легендарное и загадочное озеро Лоб-нор, видим снежные горы, похожие на много раз виденные... А нам хотелось бы представить эти места в том виде, в каком они были при жизни Пржевальского, хочется увидеть что-то, поражающее нас, увидеть страшную, действительно непроходимую тайгу, какие-то суровые необыкновенные горы, безлюдные, бескрайние фантастические пустыни с их миражами и песчаными ураганами.

Режиссер и операторы (Е. Андриканис и Ф. Фирсов) должны были при выборе натуры найти места (совсем не обязательно подлинные), которые с помощью эффектов освещения, раккурса, панорамы выглядели бы на экране так, чтобы зрители поверили в подлинную неизведанность мест путешествий Пржевальского. Это была очень трудная задача и, к сожалению, она оказалась не везде правильно разрешенной. Может быть, напрасно авторы картины так мало использовали богатые возможности, какие сейчас нам дает искусство комбинированных съемок и в особенности цветных. Отдельные комбинированные или дорисованные кадры могли бы создать на общих планах поразительные картины диких зарослей тайги, фантастического озера, горящих степей, песчаных ураганов и снежных обвалов.

Сейчас же в картине многие пейзажи как-то слишком однообразно красивы. И эта красивость пейзажа часто не раскрывает нам его характера, а наоборот, иногда дает неверное о нем представление. Не страшна тайга, в которой нельзя заблудиться, не опасно болото, в котором нельзя утонуть, не пугают пески пустынь, ставшие на экране такими красивыми. Не

«Пржевальский»



страшны и змеи, и дикие звери, и поэтому смертельные опасности, угрожавшие Пржевальскому, не ощутимы для зрителя.

Многое из того, что показано на экране, оказалось ниже фантазии зрителя, сделало подвиг героя слишком благополучным и будничным, обеднило познавательное значение фильма.

Создается впечатление, будто режиссер (а под его влиянием и операторы) стремился скрасить пустоту содержания некоторых эпизодов сценария излишней красивостью и декоративностью изобразительного решения.

Вечерний Петербург снят очень эффектно. Но вследствие условности, неправдоподобности освещения он также слишком красив и театрален и не производит впечатления враждебного, бездушного Петербурга, с чиновничьим равнодушием которого всю свою жизнь боролся Пржевальский.

Павильоны в картине (художники М. Богданов и Г. Мясников) интересно задуманы, большей частью правильно разрешены и хорошо освещены. Но и они чересчур красивы и красочны.

Почти все актерские сцены в павильонах сняты большей частью на общих и средних планах, часто с верхней точки, с огромной площадью излишне блестящего пола. Огромные комнаты подавляют актера. Кроме того, актер часто неотделим от декорации — она всегда, в каждом плане, назойливо напоминает о себе. И даже тогда, когда мы приближаемся к актеру, переходим на более близкий план, все равно за актером видна большая пустая площадь павильона.

Неправильность этого решения особенно сказалась в заключительной сцене картины. В Русском географическом обществе происходит торжественное чествование Пржевальского. Декорация представляет собой огромную монументальную лестницу. Сцена снята сверху, общим планом. По ступеням лестницы, спиной к зрителям, поднимаются Пржевальский и его спутники. Мы видим их маленькие фигурки, а аплодирующие друзья и почитатели героя чуть видны и кажутся нам просто точками. В торжественности и помпезности обстановки мы не ощущаем близости и теплоты, которые существовали в отношениях между этими людьми. Вся сцена как бы подчеркивает один из главных недостатков картины — холодность, из-за которой герой и его великие дела не становятся нам по-настоящему близкими.

Таковы основные недостатки хорошей картины «Пржевальский». Не будь их, картина была бы неизмеримо лучше. Жаль, что режиссер С. Юткевич, поставивший в прошлом прекрасный биографический фильм «Яков Свердлов», не сумел преодолеть эти недостатки в своей новой постановке.

В ближайшее время нам предстоят постановки картин о корифеях русской науки Ломоносове и Менделееве, о великих русских художниках Репине, Крамском, Сурикове, о композиторах Глинке, Римском-Корсакове. В новых фильмах нам нужно будет найти способ популярного изложения научных открытий героя и такого их изображения на экране, чтобы они были понятны любому зрителю. Мы еще не все сделали для того, чтобы именно эта специфическая часть картины не обращалась в перечисление совершенных героем дел, не становилась скучной лекцией.

У нас уже есть интересные решения раскрытия творческого процесса в картинах о наших композиторах. Еще неясны и не проверены приемы цветных решений в будущих картинах о великих русских художниках-живописцах.

Все это должно быть разрешено на пути всестороннего освоения нами принципов создания биографических фильмов.

ПРЖЕВАЛЬСКИЙ

Л. ВЛАДИМИРОВ

МУЗЫКА И ДРАМАТУРГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА

Пропаганда музыкального искусства приняла в нашей стране небывалые масштабы.

Только социалистическое государство впервые в истории человечества взяло на себя ответственность за состояние и развитие музыкальной культуры страны. Еще в в подписанном Лениным 12 июля 1918 года декрете о консерваториях было введено понятие «государственное музыкальное строительство», в основу программы которого были положены принципы народного искусства, насыщенного общественно действенной силой, поднимающего культуру масс.

Действующая сейчас огромная сеть музыкальных учебных заведений, оперных театров, концертных организаций служит показателем распространения музыкальной культуры в массе советского народа. Непрерывное повышение уровня профессионального мастерства советских композиторов и музыкантов-исполнителей находит выражение в неизменных успехах представителей советского искусства на международных конкурсах и фестивалях. Состоявшийся Всесоюзный смотр продемонстрировал массовость и высокую культуру музыкальной самодеятельности.

Советский народ любит музыку. Крылатые слова В. Лебедева-Кумача «Нам песня строить и жить помогает» как нельзя более точно определяют роль музыки и песни в нашем обществе.

Партия уделяла и уделяет огромное внимание судьбам музыкального искусства. Совещания по вопросам музыки при Агитпропе ЦК ВКП(б) в 1925 и 1929 годах, постановление ЦК ВКП(б) о ликвидации РАПМ в 1932 году, статьи «Правды» «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» в 1936 году, беседа товарищей Сталина и Молотова с авторами спектакля «Тихий Дон», наконец, постановление ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» и предшествовавшее ему совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в 1948 году определили пути развития советской музыки, утвердив принципы высокоидейного народного реалистического искусства.

Опубликованные в прошлом году руководящие статьи «Правды» «Неудачная опера» и «Об опере «Богдан Хмельницкий» снова оказали неоценимую помощь работникам музыкального фронта, предъявив высокие требования к идейному содержанию и художественным достоинствам оперных спектаклей. Эти статьи конкретно указали, что композиторы должны овладевать народно-песенными интонациями, добиваться в своих произведениях подлинно симфонического развития, не допуская примитивизма, упрощенчества, бледности музыкальных характеристик.

Оберегая наше искусство от проникновения элементов декадентского распада, партия обеспечивает всестороннее эстетическое воспитание масс и открывает пути к тому невиданному расцвету искусств, который будет достигнут в период коммунизма.

* * *

К судьбам музыкального искусства ныне привлечено внимание самых широких кругов советского народа. Основным критерием оценки музыки стало у нас ее соответствие жизненным интересам народа.

Характеризуя здоровое, прогрессивное начало в советской музыке, А. Жданов указывал, что оно основывается «на признании огромной роли классического наследства и, в частности, традиций русской музыкальной школы, на сочетании высокой идейности и содержательности музыки, ее правдивости и реалистичности, глубокой, органической связи с народом, его музыкальным, песенным творчеством, в сочетании с высоким профессиональным мастерством».

Музыка должна быть сюжетной, идейно устремленной, программной в широком смысле слова. Только музыка, черпающая звуковой материал в богатейших интонационных пластах, которые живут в народном быту, музыка, связанная хотя бы опосредствованно с элементами жанра (песня, марш, танец, народно-инструментальный наигрыш), может заключать в себе черты живого отображения действительной жизни и быть доступной широкому кругу слушателей.

Но ведь это именно те качества, которые необходимы музыке фильма, музыке самого массового, самого популярного в народе искусства — кино!

Кино немыслимо без музыки. Музыка, обогащая фильм, стала необходимым компонентом любого кинопроизведения от драмы до учебной кинокартины. Тем обиднее, что количество собственно музыкальных фильмов совершенно недостаточно.

Музыка способствует наиболее полному раскрытию идейного содержания, более яркой обрисовке характеров действующих лиц в фильмах самых различных жанров— от комедийных до эпических: киноопере и киноопереттe, историко-биографическом фильме и киноконцерте, фильме-сказке и мультипликации, киноповести и киноэпопее.

Вспомним, например, картину «Александр Невский», роль в ней музыки, выражающей все основные мотивы драматургии. Музыка С. Прокофьева строится в фильме по принципу противопоставления и симфонического развития двух комплексов тем: русского и тевтонского.

Первый комплекс, разработанный многопланово, как бы раскрывает духовное богатство русского человека. Здесь и эпическая тема Невского и замечательный своей сдержанной силой хор «На родной Руси не бывать врагу», здесь энергичный призыв к защите родины «Вставайте, люди русские» и незабываемый образ русской женщины в песне после битвы. Сила и стойкость, богатство чувств, душевная чистота и теплота — вот что положил Прокофьев в основу музыкальной характеристики русских людей.

Во втором комплексе тем звучит елейная ложь хорала, характеризующего тевтонов, слышатся ритмические и гармонические штрихи, как бы снимающие покров благолепия со строгой музыкальной формы и раскрывающие звериную сущность псоврыцарей.

Это противопоставление двух комплексов достигает огромной силы в симфонической картине «Битва на Чудском озере», которая завершается победой русских.

Не случайно кантата, созданная Прокофьевым из музыки к фильму, завоевала широкую популярность у советского слушателя, ибо в музыке этого фильма театрально-живописная линия творчества композитора обрела огромную впечатляемость благодаря глубокому проникновению в русский национальный характер.

Музыка «Александра Невского» — это пример музыкальной киноэпопеи на историческом материале, пример правильного использования музыкальных средств для создания синтетического художественного произведения. Режиссер нашел место музыке и заставил ее говорить о том, о чем никакими другими способами нельзя сказать более выразительно.

Этого не удалось достичь в киноэпопее «Сталинградская битва», хотя музыку писал талантливый композитор. Не удалось потому, что о музыке «вспомнили», когда фильм был смонтирован, и на ее долю оставалась лишь иллюстрация зрительных кадров.

Нам ни в коем случае нельзя забывать о том, что в картинах эпического плана музыка в силу своей способности раскрывать образ в его развитии, в силу специфического качества обобщения может принять на себя значительную часть характеристики действия и героев и тем углубить идею фильма.

Музыка может стать как бы вспомогательным героем фильма, как это было в фильме «Петербургская ночь», где импровизация крепостного скрипача Егора Ефимова проходит через весь фильм, принимая очертания то печальной жалобной песенки погорельца, то суровой и сильной песни арестантов. Эта музыкальная тема—

олицетворение народного горя, противопоставленное в фильме онемеченной музыке императорского Петербурга — живет и развивается в столкновении и борьбе. Музыка Д. Кабалевского, без которой трудно себе представить этот фильм, горячо воспринимается зрителем-слушателем.

Как ни спорны образы исторических персонажей в фильме Л. Арнштама «Глинка», нельзя забывать о несомненной заслуге авторов, которые не ограничились воспроизведением биографических данных, а подошли к созданию образа великого композитора через экспозицию его произведений, раскрыв народную основу его творчества и развеяв миф о мнимом дилетантизме Глинки. Музыка в фильме подчинила себе другие компоненты. Не роман с Е. Керн производит впечатление на зрителя, а гениальное творение Глинки «Я помню чудное мгновенье», для введения которого в фильме нашлась поэтическая мотивировка.

С еще большей силой проявилась роль музыки в фильме Г. Рошаля «Мусоргский», где режиссуре удалось убедительно показать самый процесс творчества композитора. В фильме законно уделено большое внимание исполнению музыки. Песни и оперные фрагменты экспонируются в фильме по-новому, в очищенном от традиционных наслоений виде, и поэтому они с особой силой передают новаторскую сущность и народность творчества Мусоргского.

Эта линия раскрытия личности композитора через его творчество продолжается сейчас в работе Г. Александрова над фильмом «Славься, народ». Очень интересное прочтение партитур Глинки выдающимся советским дирижером Е. Мравинским, привлеченным для исполнения оперных и симфонических фрагментов этого фильма, позволяет надеяться, что в новом кинопроизведении музыка Глинки прозвучит достойным образом.

Г. Рошаль работает сейчас над фильмом «Римский-Корсаков». Нет сомнения, что биография этого замечательного композитора и его творческое наследие содержат богатейший материал не только для одного фильма, но и для целой серии киноопер. Такие сюжеты, как «Снегурочка» и «Золотой петушок», могли получить в кино очень интересное воплощение.

Но с оперой в кино неблагополучно. Киноопера как новый жанр музыкального фильма еще не реализована. Задача экранизации классической и советской оперы решается в крайне ограниченных масштабах, совершенно не соответствующих запросам широких масс слушателей. Казалось бы, наличие поистине золотого фонда русских опер, с одной стороны, и выдающихся исполнительских сил, с другой, должно было подсказать работникам кинематографии широкий размах деятельности в этом направлении. Но количество экранизированных опер исчисляется двумя названиями: «Черевички» и «Наталка-Полтавка». Очевидно, мало удачный опыт этих фильмов отпугнул режиссеров от благородной задачи пропаганды оперной культуры.

Трудности экранизации оперы действительно велики. В опере сценическая интрига, действие развертываются медленнее, чем в драме, зато гораздо более выпукло показана эмоция. Известная статика, присущая оперному спектаклю, находится в вопиющем противоречии с динамикой развертывания действия в кинематографе. В мимике чувства выражаются мгновенно, а в музыке требуют времени для мелодического выражения. Вследствие того, что действующие лица оперы не только исполняют арии (песни), но и поют, разговаривая друг с другом, создается известная условность. И эта условность, к которой привыкли в оперном спектакле, раздражает, когда видишь ее с экрана.

Разумеется, для нас ясно, что музыка является только средством для выражения идеи произведения, характеров и ситуаций. В опере характеры развиваются средствами музыки и их конфликты происходят в музыке. Пение — это главное средство выразительности в опере. Следовательно, при экранизации большое значение приобретает совершенство музыкального и вокального исполнения. Показывая на экране оперного певца, приходится учитывать целый ряд специфических особенностей: певец придает своему рту форму, удобную для воспроизведения звука, хотя бы она не совпадала с мимической задачей; певец, как правило, заинтересован в спокойном положении тела, а не в движении и напряженных позах и т. д. Однако эти специфические трудности не помешали Г. Рошалю в фильме «Мусоргский» воспроизвести ряд глубоко впечатляющих фрагментов оперы «Борис Годунов», а режиссеру В. Строевой — создать цельный и интересный мон-

таж оперы «Князь Игорь» в фильме «Большой концерт».

Эти примеры убедили нас не только в принципиальной возможности экранизации оперы, но и в том, что ее кинематографическое воплощение при надлежащей музыкальной культуре режиссера может стать даже ярче, нежели сценическое.

* * *

Более всего, пожалуй, повезло в кинематографе музыкальной комедии. Подавляющее большинство музыкальных кинофильмов принадлежит именно этому жанру.

Музыка, составляющая ритмическую основу этих произведений, играет значительную, но в отличие от оперы не главенствующую роль. Основные сюжетные и смысловые линии музыкальной комедии выражаются в диалогах, которые сменяются песнями; при этом, как правило, существует одна или несколько лейтмотивных песенок, которые характеризуют персонажей, эмоционально окрашивают эпизоды. Песенное начало цементирует и движет по единому направлению отдельные части фильма, зачастую выражая основную ее идею.

Первые советские музыкальные кинокомедии созданы режиссером Г. Александровым в содружестве с композитором И. Дунаевским. Это прежде всего «Веселые ребята» с их центральной лейтмотивной песней «Марш веселых ребят» и «Цирк» с замечательной, ставшей повсеместно популярной «Песней о Родине».

Менее удачной оказалась киноопереттa «Волга-Волга». Ее основная идея — рост народных талантов — не получила столь же сильного музыкального воплощения, как идеи предыдущих фильмов. Неправильным было изображение борьбы классической музыки с современной народной (в фильме — Шуберта с Дунаевским). Недостаточно ярка и самобытна основная песня о Волге. Однако множество остроумных находок режиссера и композитора (например, музыкальный парад в интродукции картины), мелодическая ясность и нарядная инструментовка придали известный интерес фильму.

Во всех этих фильмах мы встречаем применение единого принципа музыкального решения: наличие центральной песни, излагающей основную мысль фильма («Марш веселых ребят», «Песня о Родине», «Песня о Волге»), и контрастирующих с ней лирических песен (Кости и Анюты в «Веселых ребятах», колыбельной и вальса в «Цирке» и т. д.). Этот принцип нарушается Дунаевским в фильме «Светлый путь», где центральная «Песня о Золушке» — лирическая, а контрастирует с ней «Марш энтузиастов». В данном случае введение нового музыкального материала вместо трансформации старого потребовалось композитору, очевидно, для того, чтобы подчеркнуть эволюцию героини от бедной «Золушки» до новатора производства. Таким образом, и в этом фильме музыкальная драматургия продумана до конца.

Среди музыкальных картин 30-х годов следует отметить также фильмы И. Пырьева «Трактористы» с удачными песнями бр. Покрасс «Три танкиста» и «Марш танкистов» и «Богатую невесту» с популярной песней И. Дунаевского «Идем, идем, веселые подруги». Однако здесь в отличие от фильмов Г. Александрова музыка не столь органично сливается с действием, а песни зачастую остаются лишь «вставными номерами».

Особое место занимает комедия А. Ивановского «Музыкальная история» — своеобразный киноконцерт с занимательным сюжетом. Его удачей явился убедительный центральный образ фильма, созданный замечательным советским певцом С. Лемешевым. Хорошо подобранный концертный репертуар донесен в фильме просто и доходчиво. Нельзя не отметить, что со времени «Музыкальной истории» вплоть до «Щита Джургая» опыт использования оперного певца в качестве киноактера не повторялся.

Следует вспомнить и другой фильм А. Ивановского «Антон Иванович сердится». Здесь композитор Д. Кабалевский убедительно доказывает основной тезис фильма о том, что хорошая легкая музыка имеет такое же право на существование, как и серьезная, академическая.

Советский кинозритель тепло принял поставленную И. Пырьевым накануне войны лирическую киноопереттy «Свинарка и пастух». Композитор Т. Хренников показал в ней свое незаурядное лирическое дарование. Однако нельзя не отметить неравноценность двух контрастирующих музыкальных комплексов — русского и кавказского. Если русская тема, сливающаяся с лири-

ческим образом Глаши, ярка и убедительна, то кавказская построена на чересчур общих «восточных» интонациях, аморфна и недостаточно впечатляюща. Нехватает в фильме и синтезирующего обе темы музыкального финала, который мог бы органично вытекать из «Песни о Москве».

Говоря о творчестве И. Пырьева, нельзя не отметить, что, работая с различными композиторами (Дунаевским, бр. Покрасс, Хренниковым, Крюковым), этот выдающийся советский режиссер всегда предъявляет к музыке высокие требования, добиваясь от композиторов прежде всего простоты и яркости музыкального языка, его подлинной народности.

Пожалуй, ни в одном из произведений кинорежиссеров русский песенный фольклор, обогащенный советскими интонациями, не получил такого органического воплощения, как в фильмах Пырьева. Он умеет мастерски расцветить песню зрительными кадрами, раскрыть средствами кино ее содержание, сделав его ярче и доходчивее.

В послевоенные годы И. Пырьев создал произведение, выходящее за рамки музыкальной комедии. Это эпический фильм «Сказание о земле Сибирской». Весьма интересно выдержан в нем музыкально-драматический принцип монотематизма (развитие одной музыкальной темы от фортепианной импровизации на фронте до грандиозной кантаты в финале). Однако обилие побочного музыкального материала, включение различных по стилю произведений Н. Крюкова от кантаты до жанровых песенок наряду с произведениями Рахманинова и Листа создало известную музыкальную пестроту и «многоязычие» музыкальной фактуры фильма, вследствие чего интересно задуманная идея не получила в музыке полноценного воплощения.

К жанру музыкальной комедии принадлежит и фильм И. Пырьева «Кубанские казаки». Пожалуй, ни в одном из фильмов народные истоки творчества Дунаевского не проявились так отчетливо. Народность и определила успех музыки фильма у зрителя. Однако не все в этом фильме в равной мере удалось композитору. В частности, песни колхозного изобилия (например, «Урожайная») оказались менее яркими, чем лирические («Ой, цветет калина», построенная на подлинном народном материале, или «Каким ты был»). И обидно, что после просмотра фильма зритель уносит с собой не оптимистические песни новой станицы, а более впечатляющую «Каким ты был». В ней ли идея фильма?

Существенная особенность советской кинопесни, принципиально отличающая ее от так называемых «шлягеров» западноевропейских и американских фильмов, заключается в том, что она, как правило, выражает основную идею кинопроизведения и потому приобретает ведущую роль в музыкальном фильме. Мотивированное включение песни в драматургию фильма усиливает степень ее воздействия. Правильно вмонтированная в сюжет, песня не только не создает впечатление задержки развития действия, но, наоборот, усиливает его напряжение. Поэтому она усваивается и запоминается, ее начинает петь народ. Вспомним «Колыбельную» в «Цирке». Она воспринимается как обобщение реалистического образа.

Первым звуковым фильмам присущ цитатный принцип использования песен: «Когда б имел златые горы» в фильме «Златые горы», «Крутится-вертится» в трилогии о Максиме, «Черный ворон» в «Чапаеве», матросская песня в «Мы из Кронштадта», многочисленные народные песни в трилогии о Горьком и т. д. Использование подлинных народных песен стало хорошей традицией советского кинематографа. Вспомним, например, чудесную воронежскую песню в фильме «Мичурин» или частушки в «Кавалере Золотой Звезды». Но параллельно с этим советские композиторы создают оригинальные песни, которые, сойдя с экрана, становятся народными.

Из таких песен, впервые прозвучавших в кино, надо в первую очередь назвать «Песню о Родине», «Марш веселых ребят», «Песню о Каховке», «Веселый ветер», «Спортивный марш», «Марш энтузиастов», «Ой, цветет калина», «Каким ты был» И. Дунаевского; «Москва майская», «По военной дороге», «Три танкиста» бр. Покрасс; «Марш артиллеристов», «Песня о Москве» Т. Хренникова; «На лодке», «Пора в путь-дорогу» В. Соловьева-Седого; «Здравствуй, Москва» А. Лепина; «Песня о Волге» и «Вечерком на реке» Б. Мокроусова; «Песня о встречном» и «Ветер мира колышет знамена побед» Д. Шостаковича и др.

Можно без преувеличения сказать, что большинство самых популярных в народе советских песен впервые прозвучали в кино. Однако вклад кинематографии в зо-

лотой фонд советской музыки не ограничивается песней. К лучшим образцам советской музыки относятся кантата С. Прокофьева «Александр Невский»; сюиты В. Щербачева «Гроза», «Петр I»; музыкальный финал фильма «Падение Берлина» Д. Шостаковича; траурный дифирамб из документального фильма «Ленин» А. Хачатуряна и много других произведений, отличающихся глубиной и ясностью мысли, силой и мастерством выражения чувств советского человека.

Таким образом, музыка, обогащая киноискусство, в свою очередь получает от кино новые мысли, сюжеты, идеи, которые служат основой для создания значительных произведений. Контакт и взаимодействие изобразительного, речевого и музыкального элементов киноискусства должны быть усилены.

Мы еще не научились использовать полностью силу музыки в кино. Если роль музыки в драматургии вновь создаваемых кинопроизведений будет повышена, они станут интереснее и многограннее. Они лучше отобразят мысли и чувства нового человека Сталинской эпохи, ибо музыкальное искусство способно с исключительной силой выразить светлое, прекрасное, гуманистическое начало, присущее жизни нашего советского общества. Мы должны смелее и разнообразнее использовать средства всех искусств, синтезированных в кинематографе, для создания произведений, достойных нашего времени, помня ленинские слова о том, что Октябрьская революция открыла двери перед таким общественным строем, который способен создать красоту, безмерно превосходящую все, о чем могли только мечтать в прошлом.

К. ГАВРЮШИН

НОВОСТИ СЕЛЬСКОГО ХОЗЯЙСТВА НА ЭКРАНЕ

Осени 1950 года наша кинопериодика пополнилась новым изданием. Наряду с журналами «Новости дня», «Пионерия», «Наука и техника», «Советский спорт», «На стальных магистралях СССР» и местными выпусками хроники на экраны страны регулярно выходит большой цветной киножурнал «Новости сельского хозяйства», выпускаемый Московской киностудией научно-популярных фильмов.

Несмотря на то что наши киностудии ежегодно выпускают значительное количество фильмов по сельскому хозяйству, потребность в киножурнале, посвященном этой тематике, огромна. Бурное развитие всех отраслей социалистического сельского хозяйства, реализация величественного Сталинского плана преобразования природы, электрификация и механизация трудоемких работ повседневно рождают новые передовые формы организации коллективного труда, приводят к новым научным открытиям, требующим внедрения в практику земледелия.

Перед киножурналом поставлена задача огромной государственной важности — пропаганда достижений мичуринской науки, опыта передовых колхозов и всего нового, что появляется в области индустриализации сельского хозяйства.

Особенностью киножурнала является соединение документально-хроникального материала с выразительными средствами научно-популярной кинематографии, с мультипликацией и другими специальными способами съемки.

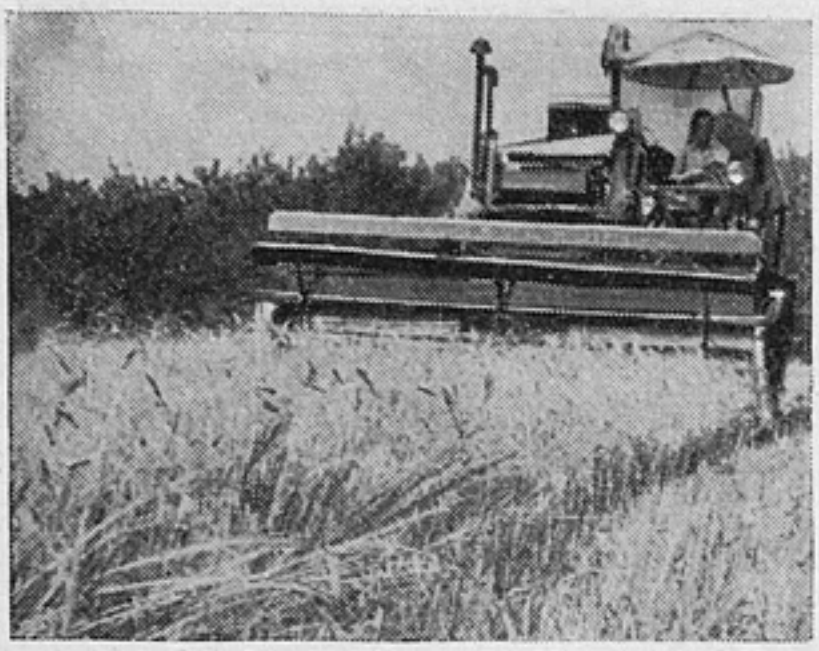
Каждый выпуск журнала имеет три-четыре сюжета. Это самостоятельные и порой живые рассказы о новых интересных фактах из области науки и практики социалистического сельского хозяйства, различные по содержанию, метражу, режиссерской трактовке, изложенные простым, выразительным и доходчивым языком. Зритель обогащается новыми знаниями и воочию убеждается в том, какие гигантские изменения произошли на селе.

Яркие краски великолепных пейзажей нашей Родины, необозримые поля, тучные стада, мощная техника сельскохозяйственного производства, живые образы людей колхозного села и работников науки, подымающих социалистическое земледелие к новым высотам,— все это воспринимается как увлекательные страницы хорошо написанных очерков.

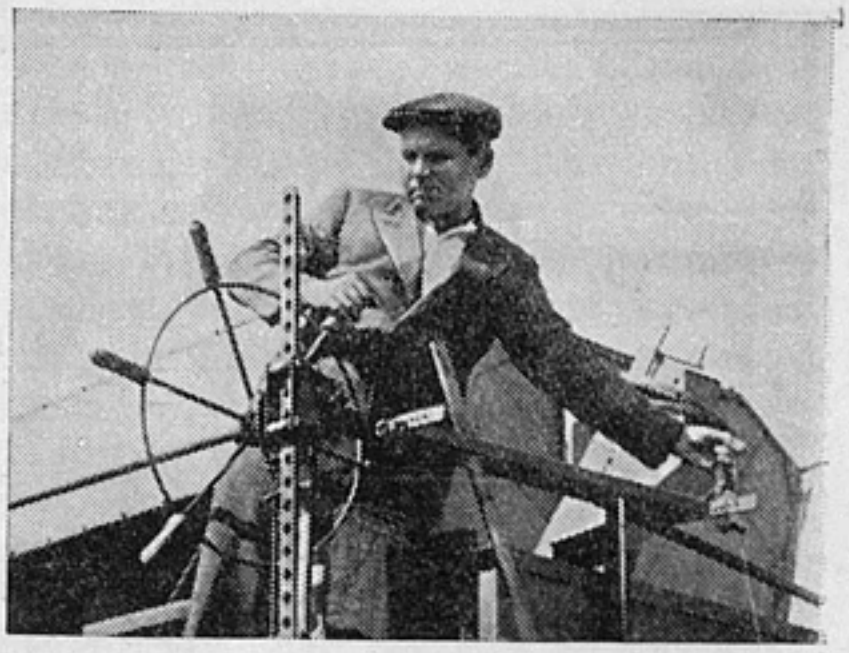
Бóльшая половина журнальных сюжетов рассказывает об опыте передовиков сельского хозяйства, пропагандирует новую агротехнику и новые методы организации труда. Значительное место в журнале заняли вопросы механизации и электрификации сельского хозяйства. Большое количество сюжетов отведено вопросам животноводства, главным образом ознакомлению с новыми племенными породами скота и птицы. В ряде сюжетов освещен рост культуры колхозного села.

Даже простой перечень тематики номеров журнала говорит о сравнительно широком охвате насущных вопросов сельского хозяйства.

В то же время есть значительные и досадные пропуски. Их сразу заметили участники собрания колхозного актива Пушкинского района Московской области, обсудившие ряд выпусков журнала. Прежде всего им бросился в глаза тот факт,



«На полях Кубани»



«Часовой график комбайнера Борина»

что в выпусках журнала отсутствуют сюжеты о реализации Сталинского плана преобразования природы в засушливых районах.

Заслуживают также внимания замечания зрителей о недостаточно широком охвате журналом различных областей нашей страны и преобладании показа южных районов земледелия.

Колхозники справедливо указывали на необходимость включения сюжетов на весьма актуальные темы: о работе лучших укрупненных колхозов, содружестве работников науки с передовиками сельского хозяйства, планировании и организации труда, травопольной системе земледелия, передовых методах выращивания овощей, теплично-парниковом хозяйстве, местных строительных материалах, минеральной подкормке животных, лучших агрономах, зоотехниках, бригадирах и т. д.

Достижения отечественной науки, внедряемые в практику социалистического земледелия, отражены еще очень слабо. Этой теме посвящено только шесть сюжетов: «Гранулированные удобрения», «Химический способ борьбы с сорняками», «Новое в культуре томатов», «Летние посевы люцерны», «Новые сорта пшеницы» и «Лечение телят сывороткой Чепурова». Зритель вправе требовать, чтобы журнал уделял значительно больше внимания научным проблемам, чем это делалось до сих пор.

Почти забытыми оказались новые высокоурожайные сорта зерновых и технических культур. Только один сюжет освещает вопрос о новых сортах пшеницы.

Не все сюжеты рецензируемых выпусков журнала удались в равной степени. Во многих можно отметить продуманные сценарии, отличную операторскую работу, обеспечившую воспроизведение сочных, теплых тонов, живых, естественных красок богатой природы и подлинно творческое режиссерское решение.

В сюжете «На полях Кубани» (№ 1 1950 г.) люди так композиционно расположены в кадрах, что, будучи участниками производственного процесса, раскинувшегося по огромному полю, представлены как единый коллектив, воодушевленный одной целью — быстрее собрать урожай. Ощущаешь роль машины, вокруг которой организуются люди, работающие в одном ритме с ней, слаженно и четко. Режиссер этого сюжета С. Райтбурт, удачно организовав съемочный процесс и умело использовав монтаж, правдиво воспроизвел картину горячих дней уборки. Полевые работы в этом сюжете отражают высокий уровень механизации сельского хозяйства в нашей стране. Теплые, светлые тона операторской работы К. Строда жизненны и правдивы.

В этом же номере хорошо подан материал в сюжете «Новое в механизации сеноуборки». Режиссер С. Чулков и оператор Я. Толчан не просто показали серию машин, действующих на лугах, а сумели выявить идею комплексной механизации. Видно, что работа машин подчинена цикличности всего процесса, обеспечивающей высокие темпы и качество уборки.

Другого решения потребовали сюжеты, посвященные передовым механизаторам — знатным комбайнерам и трактористам. Режиссер В. Юренев в сюжете «Часовой график комбайнера Борина» (№ 1/5 1951 г.) и режиссер М. Кауфман в сюжете «Опыт Ивана Бунеева» (№ 6/10 1951 г.) в основу своих очерков взяли не голую технологию

процесса, а творческую мысль механизаторов, их производственную инициативу. Режиссеру В. Юреневу удалось найти несколько интересных черт, позволяющих обрисовать образ передового человека советских полей и в то же время изложить основы построения часового графика работы комбайна в поле. Опыт знатного бригадира тракторных бригад достаточно подробно освещен в сюжете режиссера М. Кауфмана. Портретные планы Бунеева подкупают простотой и строгостью. Перед зрителем не только организатор труда тракторной бригады, но и сосредоточенный волевой человек, уверенно идущий к намеченной цели. В сюжетах правильно показана взаимосвязь бригад МТС с колхозниками во время полевых работ.

Оба сюжета решены в документальной манере и имеют большое познавательное значение. Они могут служить положительным примером показа опыта передовых людей сельского хозяйства в сочетании с портретами и краткими образными характеристиками. Этого, к сожалению, недостает большинству сюжетов.

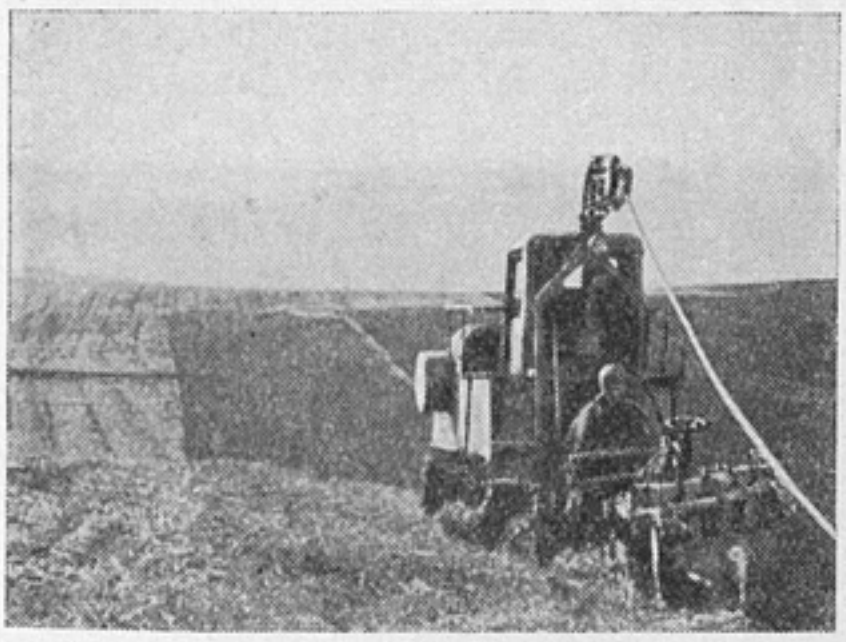
Многие режиссеры забывают, что сила живого примера не столько в сообщении убедительных итогов производительного труда, сколько в ознакомлении с его методом, в показе инициативы и энергии, проявленных передовиками производства в преодолении трудностей.

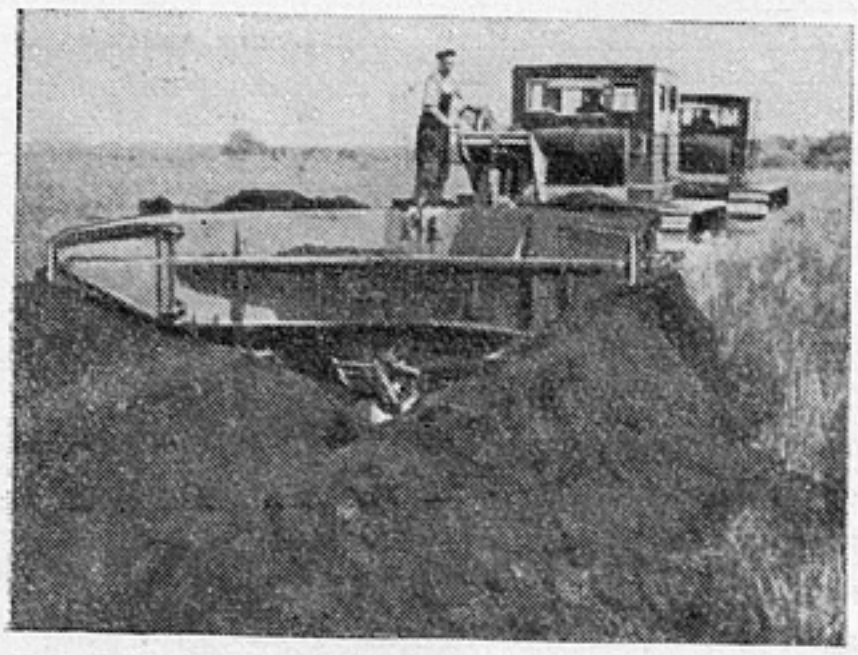
Использование специальных методов съемки дает режиссерам большие возможности углубленного раскрытия темы. С этой точки зрения интересен сюжет во втором номере журнала за 1950 год «Химический способ борьбы с сорняками», иллюстрирующий новые методы биохимического воздействия на растения. Режиссер Н. Агапова, оператор Г. Троянский и оператор цейтраферных съемок А. Кудрявцев убедительно раскрыли на экране огромные успехи и богатые возможности химии в сельском хозяйстве. Замечательно выполненные цейтраферные съемки демонстрируют, какое губительное действие оказывает на сорняки опрыскивание полей раствором нового препарата. Научная документация, осуществленная съемочной камерой с цейтрафером, несравнима ни с каким описанием подобного опыта. Концентрация времени с помощью цейтрафера производит большой эффект, укрепляет веру в чудесную силу науки, в торжество человеческого разума.

Хороший рассказ «На выставке шелководства» (№ 3/7 1951 г.) получился у режиссера Д. Яшина и оператора П. Петрова. Познавательный материал о шелковичном черве, приведенный в форме отступления от экскурсии по выставке, сочетается с показом передовиков шелководства. Сама выставка явилась скорее поводом и фоном, но не основой рассказа. Шелк — благодарный материал для цветной фотографии. Но оператор и режиссер не увлеклись его внешней выразительностью, а пошли по пути содержательного повествования об успехах шелководства. В сюжете удачно отражена крепнущая связь наших ученых с сельскохозяйственным производством. Восприятию содержания сюжета помогает внимательно отработанный, популярно изложенный дикторский текст.

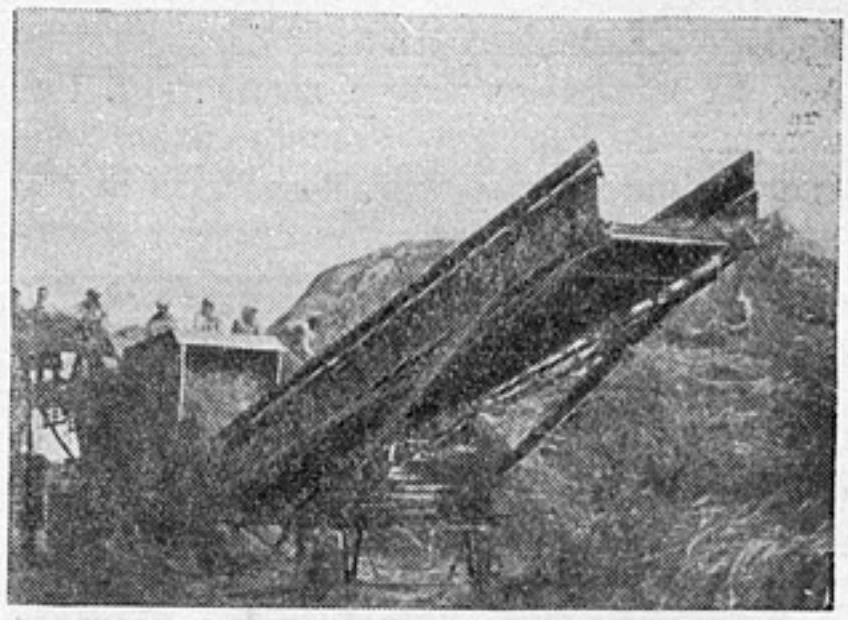
Два интересных сюжета сняли режиссер В. Попова и оператор Ю. Фогельман. В первом из них (№ 9/13 1951 г.) рассказывается о том, как, пользуясь методом Мичурина—Лысенко, научные работники «Ас-

«Колхозные гидростанции Ставрополья»





«За новые луга и пастбища»



«Опыт машиниста Бредюк»

кания Нова» добились повышения урожайности люцерны путем летних посевов. Во втором (№ 10/14 1951 г.) показана работа Всесоюзного селекционно-генетического института имени Лысенко по выведению новых высокоурожайных сортов озимой пшеницы.

Работа режиссеров-мультипликаторов и художников сыграла огромную, а иногда главную роль в решении структуры сюжета и его зрительного материала. К числу таких сюжетов следует отнести: «Углубление пахотного слоя в нечерноземной полосе» и «Квадратно-гнездовой метод посадки картофеля» (режиссер-мультипликатор А. Сардан); «Передовой метод ремонта» (режиссер-мультипликатор Б. Васильев) (№ 8/12, 7/11, 2/6 1951 г.).

Тщательно разработаны и сделаны на хорошем профессиональном уровне три сюжета о борьбе с вредными насекомыми: «Борьба с вредителями хлопчатника» (режиссер Л. Антонов, оператор С. Лебедев); «Колорадский жук» (режиссер В. Астафьев, оператор М. Лукин); «Новые садовые машины» (режиссер Б. Светозаров, оператор Я. Толчан) (№ 10/14, 2/6, 7/11 1951 г.).

Три сюжета посвящены вопросам механизации земляных и ирригационных работ: «Новая система орошения» (режиссер А. Сардан, оператор В. Пахомов); «За новые луга и пастбища» (режиссер В. Мельников, руководитель съемок С. Чулков, оператор О. Самусевич); «Строительство колхозных водоемов» (режиссер Д. Яшин, оператор Х. Акопов) (№ 4 1950 г., 9/13 и 11/15 1951 г.).

Новая агротехника нашла отражение в сюжетах «Квадратно-гнездовой метод посадки картофеля» (режиссер Б. Светозаров, оператор Л. Аристакесов) (№ 7/11 1951 г.); «Передовые способы сева» (режиссер И. Фрез, оператор Н. Чернявский) (№ 10/14, 6/10 1951 г.).

Успехи целого района показаны в собирательном сюжете «На районной выставке» (режиссер А. Разумный, оператор Н. Чернявский) (№ 4 1950 г.).

Большое место в рецензируемых выпусках занимает серия сюжетов о животноводстве: «Костромичка», «Казахская белоголовая» и «Лебединская порода» — о племенном крупном рогатом скоте; «Архаромериносы» и «Ставропольская овца» — о племенном овцеводстве; «Терская порода лошадей» и «Буденновская порода лошадей» — о племенном коневодстве; «Кучинская зеркальная» и «Разводите индеек» — о домашней птице; о ливенской породе свиней и о колхозной звероферме.

Все сюжеты, посвященные животноводству (за исключением последнего), характеризуют весьма однообразный подход к раскрытию темы. Добросовестно и педантично в них излагается история создания новой породы, ее экстерьер, продуктивные достоинства. Между тем важно было бы также показать людей, создавших новую породу, их настойчивость в достижении поставленной цели, трудности, которые им приходилось преодолевать. Демонстрация экстерьера племенных животных необходима скорее в справочнике, в каталоге новых племенных пород. Журнал же не может превращаться в племенную книгу и забывать о людях, переделывающих природу домашних животных.

В сюжете «На механизированной колхозной ферме» подробно и обстоятельно показаны все основные элементы механизации молочно-товарной фермы колхоза

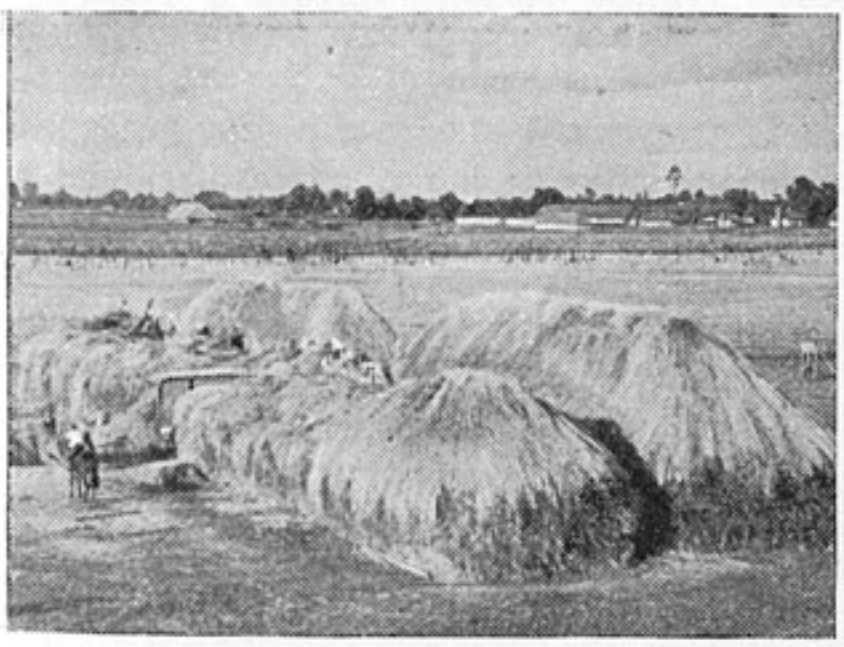
имени Молотова Раменского района (№ 5/9 1951 г.). Облегчение труда колхозников, которое несет такая механизация, и улучшение ухода за скотом становятся очевидными. К сожалению, не показана роль организаторов колхоза в устройстве этой механизированной фермы, а дикторский текст не объясняет, каким путем достиг этого колхоз. Режиссер С. Райтбурт и оператор В. Пахомов сконцентрировали свое внимание на механизмах и упустили из поля зрения людей.

Попытка создать в рамках журнала очерк о передовом чувашском колхозе (№ 3 1950 г.) не очень удалась. Успехи колхоза действительно стоят того, чтобы о них рассказать обстоятельно. Но режиссер Е. Ермаков ограничился простым перечнем достижений колхоза. При этом оказалось невыявленным основное — путь, которым колхоз пришел к своим достижениям, и люди, благодаря инициативе, энергии и труду которых колхоз добился успеха. А колхоз имеет тринадцать Героев Социалистического Труда и сто человек, награжденных орденами и медалями. Их групповой портрет показан бегло, невыразительно.

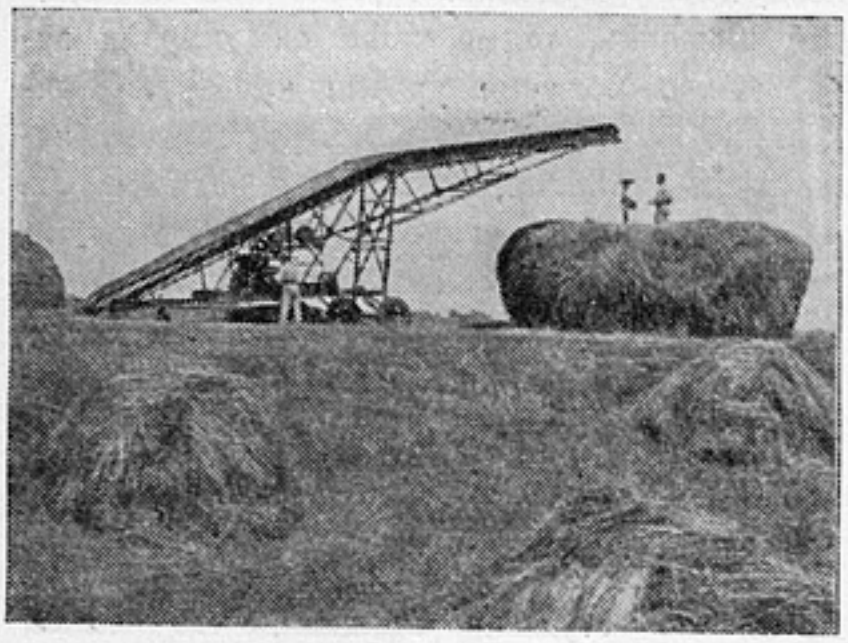
Правдивое отражение действительности — одно из главнейших требований, которое предъявляется журналу. В научно-художественном фильме режиссер может пользоваться инсценировками и воспроизводить необходимые по замыслу опыты. В документальном фильме, каким по существу является журнал «Новости сельского хозяйства», инсценировка недопустима. Режиссер И. Фрез, снимавший сюжет «Школа мастеров» (№ 7/11 1951 г.) в Доме сельскохозяйственной культуры колхоза имени Буденного, ставил своей задачей показать, как в наши дни партия заботится о подъеме уровня культуры колхозников, как учатся и растут мастера небывалых урожаев, высоких удоев. Стремясь расширить число наглядных средств, привлекаемых для обучения, режиссер включил и учебные кинофильмы, используемые на курсах мастеров. Рассказывавший об этом эпизод, снятый в колхозе, оказался техническим браком, и режиссер решил, не прибегая к пересъемке, восполнить пробел и воспроизвести этот эпизод в павильоне студии, полагая, что такая инсценировка допустима, поскольку она воспроизводит действительно существовавшие факты. Но режиссер забыл, что, организуя съемку в реально существующей обстановке, с подлинными участниками тех или иных событий, мы делаем так потому, что работа именно этих людей служит живым примером, которому мы призываем подражать, опыт которых мы пропагандируем. В документальном фильме зрителя заражает и воодушевляет сила подлинного примера потому, что зритель доверяет экрану, чувствуя за ним реально существующих людей, снятых на пленку.

Не случайно, например, зрители обратили внимание на то, что в одном из сюжетов показано, как председатель колхоза вышел на работу в поле при всех орденах и медалях. Режиссеру, видимо, хотелось подчеркнуть, что председатель колхоза — знатный человек, заслуги которого отмечены правительственными наградами. Однако в такой нарочито парадной форме не было никакой необходимости, и зрители правильно подметили, что портрет председателя колхоза неестественный.

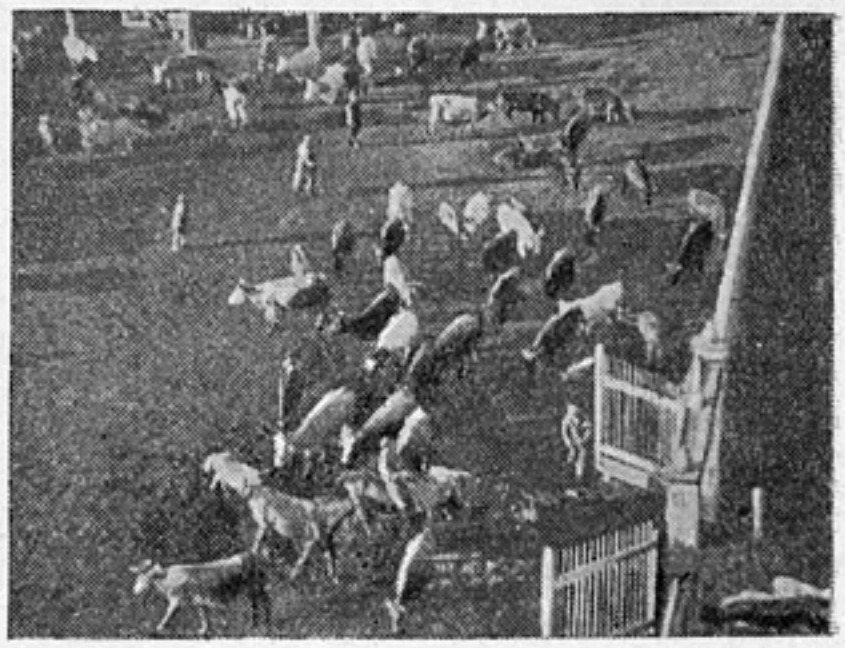
«Опыт машиниста Бредюк»



«Буденновская порода лошадей»



«Новое в механизации сеноуборки»



«В передовом колхозе»

Большие требования надо предъявить к дикторскому тексту: он должен содержать в себе значительный познавательный материал, раскрывать основной замысел, разъяснять сущность и общественное значение того, что изображается на экране.

Некоторые сюжеты еще не в полной мере удовлетворяют этим требованиям: материал подается сухо, вяло, без публицистической заостренности. Даже в гладко отработанном литературном тексте мы не слышим взволнованного голоса автора, для которого явления, происходящие на экране, не простая механическая смена кадров, а частица живой, бьющей ключом жизни нашего общества.

Иногда в тексте попадаются длинные сложные предложения, затрудняющие восприятие. Не следует злоупотреблять новыми, еще не вошедшими в обиход понятиями, определениями, терминами. Их обязательно надо объяснять вполне доступными широкому зрителю словами.

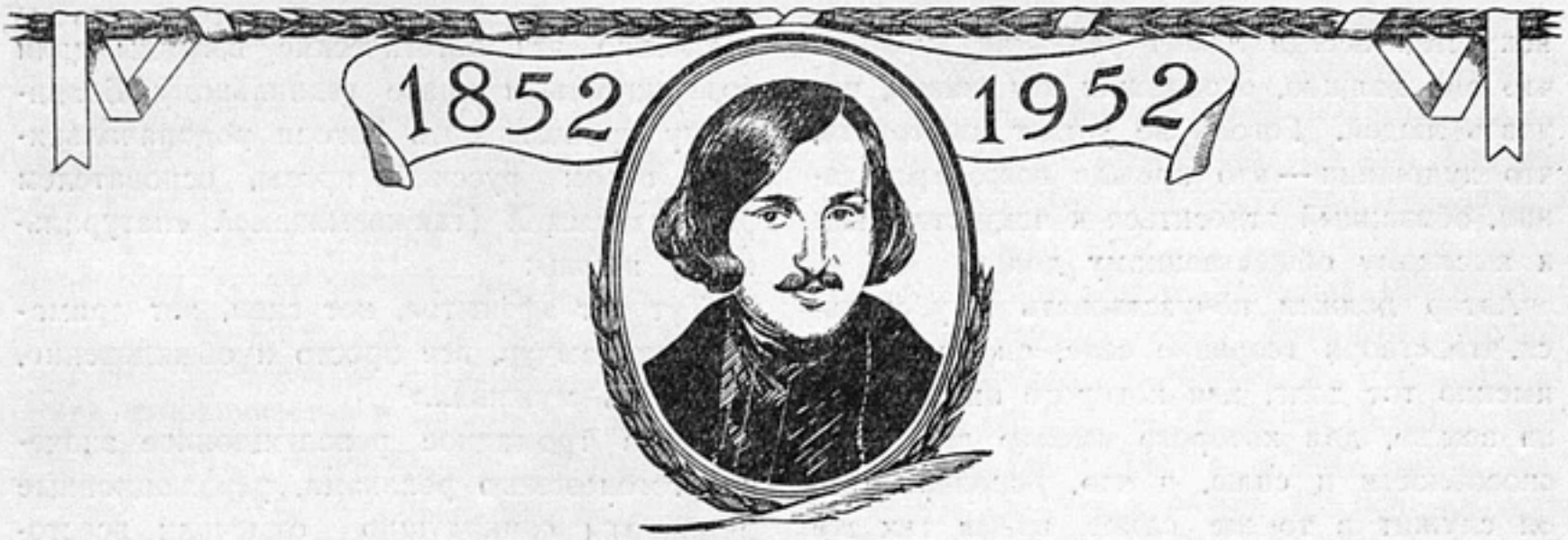
Необходимо особо рассмотреть вопрос о наиболее целесообразном использовании метража каждого выпуска журнала. Сюжеты в журнале не могут и не должны быть равновелики. Опыт передовиков, который следует в широких масштабах внедрять в сельское хозяйство, нужно показывать так же обстоятельно, как и новое открытие в биологической или сельскохозяйственной науке. А новая машина, например, может быть показана более лаконично, поскольку журнал не ставит задачи практически обучить работе на машине. Сюжет информационный может быть вдвое меньше пропагандистского.

Значение киножурнала «Новости сельского хозяйства» трудно переоценить. Опыт его первых пятнадцати номеров подтверждает всю правильность и своевременность этого мероприятия как действенной формы научно-популярной кинематографии, строящейся на документальном материале.

По сравнению с научно-популярными фильмами журнал обладает огромным преимуществом: оперативностью, быстротой и массовостью распространения передового опыта. Журнал будет содействовать сближению колхозного актива с работниками сельскохозяйственной науки.

Для научно-популярной кинематографии новый журнал может явиться своеобразной лабораторией малых форм агротехнической пропаганды. Опыт журнала по-новому ставит вопрос о планировании тематики пропагандистских фильмов по сельскому хозяйству. Ряд тем не имеет смысла дублировать (после их разработки журналом), некоторые темы перерастают рамки журнала и требуют более широкого раскрытия в специальных фильмах.

Периодически организуя просмотры и обсуждения журнала в колхозной аудитории, творческий коллектив и редакция журнала должны чутко прислушиваться к голосу зрителя. Борясь за качество выпусков, добиваясь ясности и наибольшей популярности изложения, журнал, завоевавший признание зрителя, станет своеобразной кинолетописью успехов социалистического сельского хозяйства.



Л. ПОГОЖЕВА

ПОЭТ ЖИЗНИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОЙ

(Эстетические взгляды Гоголя)

Гоголь сыграл великую роль в истории русского народа, в развитии его передовой культуры. Творчество Гоголя наряду с творчеством других русских гениев утвердило мировую славу русского национального искусства.

Имя Гоголя обозначило целую эпоху в истории русской литературы, эпоху, получившую название «гоголевского периода».

Преемник великих традиций Пушкина, соратник Белинского в борьбе с произволом, невежеством и деспотизмом феодально-крепостнического общества, Гоголь утвердил метод критического реализма как господствующий метод русской прогрессивной литературы XIX в.

Великие революционные демократы — Белинский, Чернышевский, Некрасов, как знамя подняли книги Гоголя, называя его писателем, составившим славу и гордость России.

«Отличительный характер повестей г. Гоголя составляют — простота вымысла, народность, совершенная истина жизни, оригинальность и комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния. Причина всех этих качеств заключается в одном источнике: г. Гоголь — поэт, поэт жизни действительной»[1].

Этими словами Белинский определил самое главное в творчестве Гоголя, самое существенное в его эстетических взглядах, что характеризует Гоголя как гения, с удивительной силой выразившего особенности русского национального искусства, и как художника, обладающего неповторимой оригинальностью поэтической манеры.

Жизнь Гоголя была трагична и полна противоречий, как жизнь всякого большого художника в органически враждебном ему хищническом эксплуататорском обществе.

И в творчестве Гоголя, в его эстетических взглядах мы найдем ряд положений ошибочных, ряд противоречий непримиримых. Ими отмечены такие произведения, как «Ганц Кюхельгартен», «Рим», «Портрет», «Выбранные места из переписки с друзьями», второй том «Мертвых душ», «Авторская исповедь» и т. д. В этих произведениях, трактующих наряду с другими проблемы эстетики, заключено немало путаницы и идущих еще от эстетики романтизма заблуждений в вопросе о роли искусства в жизни общества.

Но не эти произведения определили смысл и значение эстетических взглядов Гоголя. Доминирующими в его творчестве и в его воззрениях на искусство были идеи и мысли, лейтмотивом которых звучит убеждение в том, что сила искусства в жизненности, в глубокой верности действительности.

В той же самой «Авторской исповеди» высказаны мысли об искусстве, до сих пор не потерявшие своего значения, в частности, мысли о том, что в основе подлинного

---

[1] В. Белинский, Собр. соч, 1948, т. I, стр. 125.

искусства всегда лежит реальная жизнь и что оно должно, отображая эту жизнь, поучать людей. Гоголь не устает повторять, что художник — это прежде всего гражданин, обязанный относиться к искусству, как к высокому общественному долгу.

Автор должен почувствовать и убедиться, что, «творя творение свое, он исполняет именно тот долг, для которого он призван на землю, для которого именно даны ему способности и силы, и что, исполняя его, он служит в то же самое время так же государству своему, как бы он действительно находился в государственной службе»[1].

В письме к В. Жуковскому (1847 г.) Гоголь пишет о том, что писатель прежде всего обязан воспитать самого себя, как человека и гражданина земли своей, а потом уже приниматься за перо, иначе «все будет невпопад».

Работая над прозой или драматургией, Гоголь всегда задавался вопросами, зачем? к чему? что должен сказать собою такой-то характер? что должно выразить собою такое-то явление? Гоголь резко отрицательно относился к пустым, бессодержательным произведениям многих своих современников и, в частности, к ходульным пьесам Николая Полевого, к водевилям и мелодрамам Дюма и Дюканжа, заполнявшим в тупору театральную сцену, к псевдоисторическим пьесам Н. Кукольника. С гневом писал Гоголь об авторах современных ему пьес, почитавших главным для произведения внешние эффекты и желавших оглушить чем-нибудь зрителя. «Сердит я на мелодрамы и водевили... где же жизнь наша?.. — спрашивал Гоголь, — дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! на сцену их, на смех всем!»[2].

Изображение реальной действительности, беспощадная критика пошлости и подлости, господствующих в обществе, уничтожение орудием смеха всего дурного и низкого, высокий взгляд на искусство, которое призвано, отражая жизнь, поучать людей и вести общество к идеалу, — вот основа эстетических взглядов писателя, которые он высказывал в прямой форме и которым следовал в своем художественном творчестве.

---

[1] Н. Гоголь, Собр. соч., 1893, т. V, стр. 275—276.

[2] Н. Гоголь, Собр. соч., 1893, т. I, стр. 453—458.

Именно эти эстетические взгляды дали возможность и право гениальному Белинскому провозгласить Гоголя родоначальником, отцом русской прозы, основателем реалистической (так называемой «натуральной») школы:

«Тут нет эффектов, нет сцен, нет драматических вычур, все просто и обыкновенно, как день мужика...»[1]

Поняв громадное революционное значение гоголевского реализма, революционные демократы единодушно отмечали всестороннее правдивое изображение Гоголем русской действительности.

* * *

Великое наследие Гоголя близко и дорого людям социалистического общества, оно служит источником высокого эстетического наслаждения, оно не потеряло своего огромного воспитательного значения, с удивительной полнотой и яркостью воскрешает перед глазами читателей прошлое России и дает в руки чудесное и острое оружие для борьбы с пережитками этого прошлого.

Можно сказать, что именно в нашу социалистическую эпоху творения Гоголя получили поистине всенародное признание.

Какими же мыслями, убеждениями, эстетическими взглядами и сторонами своего творчества близок нам Гоголь?

Нам близка глубокая идейность творчества Гоголя, всегда ставящего в своих произведениях серьезные и острые социальные проблемы современности, выдвигающего самые насущные вопросы жизни. Нам близко убеждение Гоголя в том, что писатель прежде всего гражданин.

Свой долг Гоголь видел в поучении общества, сознавая великую ответственность перед народом за каждое свое слово. Гоголь требовал от искусства не простого отображения жизни, как она есть, он требовал ее оценки, стремился осветить человечеству путь к лучшему, показать важнейшие противоречия жизни, отразить ее движение. Бескрылый натурализм всегда был чужд самой природе гоголевского творчества. Называя рабское, буквальное подражание натуре «проступком», Гоголь писал о том, «какая неизмеримая пропасть суще-

---

[1] В. Белинский, Собр. соч., 1948, т. I, стр. 131.

ствует между созданием и простой копией с природы»[1].

Неувядаемым до настоящего дня является реализм Гоголя, бесстрашие и смелость в обрисовке самых различных сторон жизни. Все темные уголки русской действительности николаевской эпохи, всю пошлость и низость помещичьего быта, всю глубину невежества, господствующего в мире чиновничества и мещанства, всю меру неуважения к человеку, все несоответствие между высокой мечтой и низкой действительностью, всю трагедию истинно прекрасного в холодном и жестоком эксплуататорском мире показал Гоголь с огромной силой критического реализма, утвердив великое значение бесстрашного, простого и народного своего искусства.

Нам близок Гоголь своим убеждением в народности подлинного искусства. В величавых образах прошлого, в повести «Тарас Бульба» Гоголь опоэтизировал грозную силу, какую представляет собой народ, когда он встает на борьбу против своих угнетателей, иноземных захватчиков и поработителей.

В чудесных «Вечерах на хуторе близ Диканьки» ожил целый мир народных преданий; лирические образы украинских крестьян — Грицько и Параски, Левко и Ганны, Вакулы и Оксаны воплотили в себе лучшие черты народного характера.

В статьях «О малороссийских песнях» Гоголь с восторгом говорит об украинском песенном фольклоре и, видя в нем отражение духа народа, призывает к изучению песенного богатства, в котором больше можно почерпнуть о жизни народа, чем в официальных историях.

Нам близок Гоголь, утверждавший, что у него не было влечения к прошедшему, что предметом его искусства была современность.

В письме к поэту Языкову по поводу стихотворения «Землетрясение» Гоголь писал так:

«Бей в прошедшем настоящее, — и тройною силою облечется твое слово; прошедшее выступит живее, настоящее объяснится яснее...»[2]

Нам близок Гоголь и своей пламенной любовью к России, что не мешало ему с удивительной зоркостью видеть темные стороны ее жизни. Судьба родины, судьба народа всегда волновали Гоголя. Где бы он ни был, взор его постоянно обращался к России:

«Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу. Бедно, разбросанно и неприютно в тебе... Русь! чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?.. И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи... У, какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..»[1]

О «Мертвых душах» Белинский писал, что «истинная критика должна раскрыть пафос поэмы, который состоит в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом, доселе еще таинственным, доселе еще не открывшимся собственному сознанию и неуловимым ни для какого определения»[2].

Белинский и позднее Герцен видели значение «Мертвых душ» не в одном реалистическом анализе и критическом обличении, не в одной «истории болезни» общества, но в единстве всех отрицательных обобщений поэмы с ее оптимистическим жизнеутверждающим началом, с ее положительным лирическим пафосом.

Бессмертными являются произведения Гоголя, в которых с огромной силой обобщения выведены ярчайшие образы-характеры. Все его герои являются лицами совершенно живыми и яркими, ибо Гоголь обладал способностью показывать типические черты своих героев необычайно ярко, со всей силой изобразительного искусства.

Показанные «крупным планом» образы-типы гоголевской прозы и драматургии в свое время были на вооружении у русской революционной демократии; ими пользовались в борьбе с врагами уже в совершенно иную эпоху Ленин и Сталин; грозное оружие гоголевского смеха не устарело и сегодня в борьбе с остатками морали ушедшего в прошлое мира.

---

[1] Н. Гоголь, Собр. соч,. 1893, т. III, стр. 67.

[2] Н. Гоголь, Письма, изд. Брокгауз-Эфрон, т. IX, стр. 220.

[1] Н. Гоголь, Собр. соч., 1893, т. IV, стр. 248—249.

[2] В. Белинский, Собр. соч., 1948, т. II, стр. 341.

Сила Гоголя состоит главным образом не в его теоретических рассуждениях об искусстве, а в самих созданиях искусства, и сам Гоголь это отлично понимал. Он писал о том, что не его дело поучать проповедью, ибо искусство и без того уже поучение. Дело писателя говорить живыми образами, а не рассуждениями. Он должен «выставить жизнь лицом», а не трактовать о жизни.

Тезис о служении обществу, о поучении путем создания правдивых и живых образов всегда оставался центральным в эстетических взглядах Гоголя.

Характерным для Гоголя является сочетание самой высокой лирики с острой и смелой сатирой, сочетание «высокого» материала с «низким», включение в орбиту искусства огромного, в то время еще мало изведанного мира простых людей.

Особенно большое значение Гоголь придавал театру. Он рассматривал сцену как своеобразную кафедру, с которой зрителям читается живой урок — показывается «прячущийся порок» и выставляется «возвышенное чувство». Как и в прозе, основным требованием, предъявляемым Гоголем к спектаклю и пьесе, было требование глубокой правдивости, жизненности и народности всего изображаемого.

На сцене не должно быть места пустым и глупым приключениям, служащим для развлечения, искусство, в том числе комедийное, всегда должно быть искусством серьезным и умным.

После «Недоросля» и «Горя от ума» «Ревизор» был первой подлинно реалистической комедией с истинными, а не выдуманными коллизиями, с необычайно живыми характерами. Гоголь в «Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть «Ревизора» как следует» писал: «Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального даже в последних ролях... Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собою именно в той серьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии»[1].

Исходя из требований реализма, Гоголь изображал недостатки персонажей «Ревизора» как естественные для данного характера. Взятые же все вместе, они являются грозным приговором старому обществу.

Частные замечания Гоголя по поводу исполнения различными актерами ролей в «Ревизоре» до сих пор не утеряли своего общего значения для актеров, ибо на основе этих замечаний сложилась реалистическая актерская школа в России.

Последовательно и настойчиво Гоголь требовал от актеров вполне естественной манеры игры, психологической оправданности поступков, жеста, мимики, предостерегая от шаржа, карикатуры, гротеска. На сцене актеры должны жить, действуя так, как подсказывает им характер персонажей и ситуация пьесы, нимало не заботясь о внешних эффектах, о том, чтобы смешить зрителя.

Ничто лишнее не должно заслонять в пьесе остроты ее содержания, глубокого смысла ее сатиры, главным принципом которой является жизненная правда. Люди должны узнавать себя на сцене, а не смеяться над героями, как над чем-то далеким от их собственной жизни.

В приложении к комедии «Ревизор» Гоголь писал:

«Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут делался или делается Хлестаковым, но, натурально, в этом не хочет только признаться»[1].

Развязка «Ревизора» прямо говорит о стремлении Гоголя связать зрительный зал и сцену.

Гоголь писал, как он, работая над комедией «Владимир 3-ей степени», «вдруг остановился, увидевши, что перо так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит... Мне больше ничего не остается, как выдумать сюжет самый невинный, которым даже квартальный не мог бы обидеться. Но что комедия без правды и злости!»[2].

Правды и злости, а не добродушного подсмеивания над пороками общества требовал Гоголь от комедии. Театр — средство воспитания. Спектакль Гоголь уподобляет оркестру. «Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей

---

[1] Н. Гоголь, Собр. соч., 1893, т. III, стр. 291.

[1] Н. Гоголь, Собр. соч., 1893, т. III, стр. 287.

[2] Н. Гоголь, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, 1940, т. X, стр. 262—263.

между собою, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре...»[1]

И в этом согласованном хоре инструментов как сильнейший по звучанию инструмент Гоголь выдвигает смех.

В «Дополнении к развязке «Ревизора» он пишет о глубоком значении смеха в искусстве:

«А смех разве не бич? Или, думаете, даром нам дан смех, когда его боится и последний негодяй, которого ничем не проймешь? боится даже и тот, кто ничего не боится! Значит, он дан на доброе дело»[2].

Простота сюжета при значительности идейного содержания, яркая жизненность типических характеров, огромное внимание ко всякой детали, слову, жесту, мимике, ко всему, что дорисовывает характер персонажа, — все это в творчестве Гоголя подчинено высокой социальной идее разоблачения зла во имя утверждения подлинного гуманизма. Этому же служит и смех.

«Веселость» Гоголя не имела ничего общего ни с простым остроумничанием, ни с дидактикой современной ему сатиры, а была прежде всего подлинно народной не только по материалу, но и по отношению автора к этому материалу.

В применении к автору «Старосветских помещиков», «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Невского проспекта» можно сказать, что автор веселых книг вступал в ту область, где комизм переставал быть самостоятельной категорией, подчиняясь понятию реализма, становясь одним из его элементов.

Развивая идею о комическом как части реалистического метода, В. Белинский в полемике с реакционным критиком Шевыревым видит основу гоголевского комизма не в способности автора находить во всем смешные стороны, но в верности жизни. «И таковы все его повести, — пишет Белинский, — сначала смешно, потом грустно. И такова жизнь наша: сначала смешно, потом грустно!..»[3]

[1] Н. Гоголь, Собр. соч., 1893, т. V, стр. 67.

[2] Н. Гоголь, Собр. соч., 1893, т. III, стр. 374.

[3] В. Белинский, Собр. соч., 1948, т. I, стр. 130.

Суждения Гоголя и великих русских революционеров-демократов о природе комедии, о роли смеха несомненно близки советской эстетике и практике советского искусства, хотя гоголевская Русь бесконечно далека от жизни нашей социалистической Родины.

Близки советскому искусству и суждения Гоголя о великой ответственности художника за каждое сказанное им слово. Слова поэта, — говорил Гоголь, — суть его дела. Каждое слово — событие общественного значения.

В статье «О том, что такое слово» Гоголь писал: «Потомству нет дела до того, кто был виною, что писатель сказал глупость или нелепость, или же выразился вообще необдуманно и незрело. Оно не станет разбирать, кто толкал его под руку: близорукий ли приятель, подстрекавший его на рановременную деятельность, журналист ли, хлопотавший только о выгоде своего журнала. Потомство не примет в уважение ни кумовства, ни журналистов, ни собственной его бедности...»[1]

Гоголь достигал в своем творчестве удивительной афористичности, меткости слова в диалоге, всегда сочном и характерном. Подолгу работая над каждой фразой, Гоголь оттачивал не только диалоги и монологи своих героев, всегда отличающиеся особым драматизмом, но с поразительной точностью описывал жест, мимику, походку, костюм героя.

Будучи художником в подлинном смысле этого слова, Гоголь особое внимание уделял описанию вещей, пейзажа и колорита, распределению света и тени. Перед читателем возникают картины, написанные рукой великого живописца: образ Петербурга в «Невском проспекте», показанный и ранним утром, и днем, и вечером, и ночью, дивные пейзажи Украины с могучим Днепром, глухой провинциальный грязный городишко, наполненный взяточниками и плутами, незабываемая миргородская лужа... А вот, как чудесное видение, предстает Русь — птица-тройка, несущаяся по необозримым просторам.

Нам думается, что советский кинематограф еще очень мало сделал для популяризации и воплощения гениального гоголевского творчества на экране, а между тем

[1] Н. Гоголь, Собр. соч., 1893, т. V, стр. 19.

именно синтетическое по своей природе искусство кино может с наибольшей полнотой и яркостью показать бессмертные образы гоголевских комедий и прозы, передать лирику гоголевского пейзажа и своеобразие колорита, доставив тем самым огромное эстетическое наслаждение зрителю.

Гоголь чрезвычайно близок по характеру своего творчества к кинематографу — его искусство реалистических обобщений, созданных средствами художественного, образного слова, всегда предельно драматично и в то же время тяготеет к живописи и пластике, ибо Гоголь умел придать слову силу искусства изобразительного. Художественный образ как основа искусства живет у Гоголя очищенным от навязчивой дидактики, убеждая своей непосредственной жизненной правдивостью.

Советское киноискусство не чуждо гоголевским традициям. Мы можем назвать режиссеров А. Довженко и И. Савченко, которые, не подражая Гоголю, восприняли, однако, его особую поэтическую манеру, его умение взять мир широко и поэтически, столкнуть в показе действительности высокое и смешное, героико-трагическое и комическое, дать рядом с обобщенной лирикой самые мелкие подробности быта, осветив их светом юмора.

Мы можем назвать некоторые наши комедийные фильмы, в своей непринужденной естественности следующие традициям гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Это «Трактористы», «Богатая невеста». Но, констатируя развитие гоголевских традиций, мы должны сказать и о забвении многими нашими художниками высокой важности и серьезности смеха, о забвении сатиры, юмора, иронии, простой веселости, которые необходимы в искусстве социалистического реализма и которые всегда составляли часть русского национального характера.

В статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность», Гоголь писал:

«У нас у всех много иронии. Она видна в наших пословицах и песнях, и, что всего изумительнее, часто там, где видимо страждет душа и не расположена вовсе к веселости... Трудно найти русского человека, в котором бы не соединялось, вместе с уменьем перед чем-нибудь истинно возблаговеть, свойство — над чем-нибудь истинно посмеяться. Все наши поэты заключали в себе это свойство»[1].

Веселость как выражение оптимизма мировоззрения советского человека, как выражение его глубокой уверенности в завтрашнем дне должна пронизывать произведения социалистического искусства.

Рядом с серьезным и величественным юмор органически присутствует в творчестве Маяковского, Шолохова, Фадеева, Твардовского, Корнейчука и многих других наших писателей и поэтов. Это естественно — наше общество здорово и потому оптимистично, оно тяготеет к смешному веселому слову и зрелищу.

«Правда» в передовой статье, посвященной Гоголю, писала:

«Долг советской литературы состоит в том, чтобы показывать жизнь во всем ее разнообразии, в движении, беспощадно разоблачать все косное, отсталое, все то враждебное народу, что смертельно боится свежего воздуха критики и самокритики, искоренять в сознании людей пережитки капитализма, направлять на их носителей разящий огонь сатиры. Нам Гоголи и Щедрины нужны!».

Развивая наше правдивое и бесстрашное серьезное искусство, пользуясь орудием сатиры и юмора, советское искусство в целом и киноискусство, в частности, не забывает великих традиций Гоголя, его реалистической эстетики.

Гоголь с нами! Он наш современник! Он принадлежит к числу любимейших наших писателей, к числу основоположников прогрессивной русской национальной культуры, предшественников нашей советской самой передовой культуры мира.

---

[1] Н. Гоголь, Собр. соч., 1893, т. V, стр. 217.

Вен. ВИШНЕВСКИЙ

ГОГОЛЕВСКИЕ ОБРАЗЫ В КИНОИСКУССТВЕ

Попытки экранизации произведений Гоголя начались еще на заре русского кинопроизводства. С именем Гоголя были связаны первые творческие опыты пионеров русского дореволюционного кино—В. Гончарова, П. Чардынина, Я. Протазанова, В. Старевича.

Разумеется, в фильмах того времени нельзя искать полноценного воплощения гоголевских идей и образов. Это были всего лишь очень приблизительные, робкие и подчас неумелые киноиллюстрации к любимым произведениям Гоголя, которые народ хотел видеть на экране. И все же, несмотря на всю слабость таких экранизаций, неполно и неточно воспроизводящих страницы прозы и драматургии Гоголя, эти ранние опыты имели несомненно огромное значение.

Многие экранизации произведений Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Толстого были в то время подлинными «боевиками», из-за которых публика ходила в кинотеатры, крупными культурными событиями, привлекавшими массового зрителя.

Бессмертные образы, созданные Гоголем, появляясь на экране, помогали бороться с засильем иностранной киномакулатуры, утверждать зарождающееся национальное киноискусство, отстаивали его непререкаемое право на оригинальную, собственную тему и связывали его с лучшими традициями великого русского искусства.

Не все авторы ранних киноинсценировок Гоголя были едины по своим идейным и творческим установкам, равны по талантливости и мастерству.

Первый по времени выпуска гоголевский фильм—«Тарас Бульба» А. Дранкова—был всего лишь простой киносъемкой театрального спектакля гастролировавшей в Петербурге «малороссийской труппы» с участием известных артистов О. Суслова, Л. Манько, Черновской и других.

Две картины А.Ханжонкова — «Мертвые души» и «Женитьба», выпущенные в том же 1909 году (когда праздновалось столетие со дня рождения Гоголя), представляют некоторый интерес (негативы этих картин сохранились) как первые, правда не очень уверенные попытки отойти от театрального штампа в поисках новых кинематографических мизансцен, новых принципов «обыгрывания» декораций и т. д.

Заслуживает также внимания стремление молодого начинающего кинорежиссера Я. Протазанова воспроизвести сказочную фантастику «Майской ночи».

Особняком стоит сусальная картина бр. Патэ «Любовь Андрия», поставленная режиссером А. Метром якобы по повести «Тарас Бульба». Условно театральные костюмы и декорации, отсутствие какого-либо правдоподобия в игре актеров, позирующих по указке режиссера, — вот краткая характеристика этого фильма.

Это и не удивительно, так как Метр — один из руководителей московского отделения французской кинофирмы бр. Патэ— был прислан в Россию отнюдь не для насаждения русского искусства, в котором он ничего не понимал. «Русские» постановки А. Метра имели чисто коммерческие цели захвата русского кинорынка, что он некоторое время довольно успешно осуществлял, спекулируя на любви зрителей к произведениям русской классики

В том же 1909 году выпущена еще одна картина, которой было суждено стать родоначальницей особого вида кинопредставлений, получивших огромное распространение в дореволюционной России. Речь идет о так называемой кинодекламации «Записки сумасшедшего» в исполнении артиста В. Ниглова. Картина имела исключительный успех и демонстрировалась в течение многих лет во всех уголках необъятной России.

Гоголевские кинодекламации (их выпущено свыше десяти названий) были в те годы наиболее интересными попытками преодолеть несовершенство выразительных средств и возможностей немого кинематографа. Актеры, выступавшие одновременно с демонстрацией фильма, стремились донести до широкого зрителя вместе с киноизображением неповторимую прелесть подлинного текста Гоголя, его пленительные описания украинской природы, его жизнерадостный, искрящийся юмор. Особенно широкое распространение получили кинодекламации: «Мертвые души» в исполнении Я. Жданова (сцены у Коробочки, Собакевича, встреча с Ноздревым, Плюшкиным, Бетрищевым и др.), «Ночь перед Рождеством» в исполнении труппы Т. Пиддубного (эта картина, между прочим, продолжала демонстрироваться в первые годы советского кино), «Вий» в исполнении той же труппы, отрывки из «Ревизора» и «Женитьбы» и многочисленные варианты «Записок сумасшедшего» в исполнении различных кинодекламаторов.

Из других ранних киноинсценировок Гоголя следует упомянуть о поставленной в Екатеринославе большой исторической эпопее «Запорожская Сечь», исполнявшейся в сопровождении специально написанной музыки В. Стрижевского и чтения отрывков из «Тараса Бульбы».

Следующий этап в истории гоголевских киноинсценировок связан с именем известного художника — новатора русского дореволюционного кино В. Старевича. Ему принадлежат пять кинопостановок: «Ночь перед Рождеством», «Страшная месть», «Портрет» и выпущенные в первые годы советской власти «Вий» и «Майская ночь». В каждой из этих картин режиссер пытался найти что-то новое, расширяющее и раскрывающее выразительные возможности киноискусства.

Вот что писал проф. Н. Иезуитов в своей неопубликованной «Истории кино» о первой гоголевской картине Старевича: «Ночь перед Рождеством» — несомненный шаг вперед в искусстве экрана. Правда, декорация украинского села и белых мазанок была сделана под сусальные рождественские открытки, а галушки летели в рот к Пацюку, проделывая странные движения: режиссер прикрепил галушки к ниткам и дергал за них, пока белые колбаски не достигали рта актера. Зато эпизод кражи чертом раскаленного серпа луны, сцена превращения черта в горошину и все полеты кузнеца Вакулы верхом на черте были сделаны мастерски. С точки зрения техники съемки они могли бы удовлетворить даже современного зрителя. Словом, изобразительная сторона фильма «Ночь перед Рождеством» является достижением тогдашнего киноискусства».

Вторая картина Старевича «Страшная месть», выпущенная в 1913 году,—не только одно из лучших дореволюционных кинovоплощений поэтической фантазии Гоголя, но и крупное достижение мирового киноискусства. Недаром картине «Страшная месть» была присуждена золотая медаль на Международной выставке в Милане. Об этой картине с восторгом отзывались русские и зарубежные кинокритики. Так, в одной из рецензий было написано: «Из творений русских классиков ранние произведения Н. В. Гоголя, его рассказы и повести, пленящие читателя красочным узором яркой и могучей фантазии,— до сих пор почти совсем не поддавались сценической передаче... Гоголь-драматург, утвердивший значение русской сцены, запечатлелся в памяти каждого из нас при помощи целой галлереи воссозданных театром типов. Гоголь «украинских вечеров» и повестей ждал своего автора воплотиться на экране. «Страшная месть» в постановке В. А. Старевича — достойная дань русской кинематографии русской литературе».

Вот выдержки из другой статьи: «Художественная постановка картины «Страшная месть» дала нечто еще неизвестное в современном русском кинематографе... Все сцены поразительно выдержаны в духе повести... Некоторые сцены, как, например, разговор колдуна с душой Катерины, отчаяние Катерины, переходящее в безумие, мертвецы, протягивающие руки, грозная фигура мстителя Ивана на коне, выполнены замечательно». Много писали рецен-

зенты об игре актеров, в том числе Мозжухина, создавшего запоминающийся образ страшного колдуна.

«Страшная месть» и «Ночь перед Рождеством» весьма интересны еще и тем, что в этих постановках Старевич удачно применил ряд своих оригинальных изобретений в области комбинированных съемок. Не подлежит сомнению, что Старевичу по праву принадлежит мировой приоритет не только в области объемной мультипликации, но в значительной мере также и в разработке технологии кинофантастики. Знаменательно, что эти изобретения родились у него именно в процессе работы над экранизацией произведений Гоголя.

Постановку «Портрета», осуществленную Старевичем в 1915 году, после его ухода от Ханжонкова, вряд ли можно признать удачной. Повидимому, ограниченные технические возможности (картина снималась по сути дела без ателье) помешали Старевичу довести свои замыслы до конца. Хранящиеся в Госфильмофонде куски негатива «Портрета» (полностью не смонтированные) говорят о точном следовании постановщика тексту повести. Запоминается грим актера, исполняющего роль таинственного старика-ростовщика, менее удачен актер в роли художника Чарткова, в эпизодической роли снят сам Старевич. В целом постановщику не удалось вложить в фильм глубоко философскую идею Гоголя о гибельной власти денег[1].

Особое место среди дореволюционных киноинсценировок Гоголя занимает картина «Ревизор», выпущенная в начале 1916 года. Авторы ее, совершенно отказавшись от какого-либо кинематографического приспособления пьесы, пошли на своего рода эксперимент: они полностью, без каких-либо изменений перенесли на кинопленку спектакль Малого театра с лучшими исполнителями ролей (Н. Падарин — Городничий, Е. Турчанинова — Анна Андреевна, А. Васенин—Хлестаков, Е. Берг—Марья Антоновна, В. Сашин — смотритель Хлопов, В. Хлебников — судья Ляпкин-Тяпкин, А. Истомин—почтмейстер, А. Карцев — Бобчинский, И. Красовский — Добчинский, В. Александровский — Осип).

Фильм «Ревизор» имел огромный успех у массового зрителя и продолжал демонстрироваться в первые годы советской власти.

Подводя итоги краткого обозрения дореволюционных киноинсценировок Гоголя, следует признать, что нет никаких оснований рассматривать этот опыт как отрицательный, в какой-то степени обедняющий творчество Гоголя. Лучшие мастера дореволюционного кино, честно выполняя свои культурно-просветительные задачи и пропагандируя произведения Гоголя, добились сравнительно неплохих результатов.

Отдельные неудачи и срывы не опровергают общего вывода о прогрессивной роли гоголевских киноинсценировок в истории русской кинематографии.

В самый ранний период развития советского киноискусства было создано несколько фильмов по произведениям Гоголя. Однако эти фильмы, в общем, не возвышались над уровнем дореволюционных экранизаций. Таковы, например, «Черевички» П. Чардынина, «Сорочинская ярмарка» Г. Гричера. Недаром украинский журнал «Кино» выступил со специальной страничкой «Старое и новое», где воспроизвел вразбивку несколько кадров без подписи и предложил читателям угадать, какой кадр взят из фильма «Ночь перед Рождеством» (1913 г.), а какой из «Черевичек» (1927 г.). Мало кто из читателей смог тогда дать правильный ответ...

Кроме фильмов, которые хотя и не двигали вперед развитие советского кино, но были безобидны, безвредны, в те годы появились на экранах и иные.

Так, например, тот же П. Чардынин не сумел преодолеть враждебного влияния украинских буржуазных националистов, консультировавших его фильм «Тарас Трясило», первоначально задуманный как экранизация повести «Тарас Бульба».

Необходимо отметить, что кинокритика тех лет, в которой подвизались вульгарные социологи, люди чуждые марксизму-ленинизму, зачастую неправильно ориентировала творческих работников. Примером может служить рецензия, напечатанная в

---

[1] О качестве последних картин Старевича «Вий» и «Майская ночь», поставленных в 1918 г. у Ханжонкова, трудно судить из-за отсутствия не только фильмоматериалов, но и каких-либо сведений о судьбе этих картин. Известно только, что картина «Вий» демонстрировалась в Москве в 1920 г.

Не удалось найти никаких материалов и о картине А. Аркатова «Невский проспект», выпущенной Т/Д «Русь» в конце 1915 г.

журнале «Советское кино» о фильме «Сорочинская ярмарка»: «Картина эта является попыткой перевести на язык кино один из характернейших рассказов Гоголя. Попытка эта не удалась, и ничего, кроме своего рода кинофицированных вареников, из нее не получилось. Не получилось потому, что никакой комедии с чертовщиной в наших условиях построить совершенно нельзя. Наконец, еще и потому, что сам-то Гоголь, будучи вынужден писать об украинских мужиках для великорусского читающего дворянства, давал выдуманную, а не реальную Украину...»

Наибольшую опасность для советского киноискусства в те годы представлял формализм, оказывавший большое влияние на значительный круг творческих работников кино. Под маской новаторов и кинореформаторов формалисты совершенно безнаказанно проводили свои эксперименты, отрицая классическое наследство, подвергая его «исправлению и дополнению», а по сути дела издеваясь над лучшими произведениями русской классической литературы. Одним из самых ярких образцов таких формалистических извращений был фильм «Шинель», поставленный в 1926 году группой ФЭКС в Ленинграде.

Это произведение воинствующего формализма было поднято на щит всеми критиками и теоретиками формалистического толка. Никто из них не выразил возмущения и негодования против оскорбительных для памяти великого писателя искажений и издевательств, учиненных режиссерами-«новаторами». В восторженных хвалебных рецензиях критики-формалисты, захлебываясь, писали о том, что режиссеры «трактовали гоголевскую повесть по знаменитой статье Б. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» и что «почерпнули не «гуманность» и «патетику», а ирреальность, фантастику, бред, химеричность и гротеск», что, желая «осовременить гофманство (?!) классического Гоголя экспрессионизмом», «режиссеры остро показали чисто экспрессионистическую «манеру» Гоголя»[1] и т. д.

Идейно-художественные пороки фильма «Шинель» были повторены в звуковой картине «Женитьба» той же Ленинградской киностудии. Вдохновителем этой «экранизации» был тот же Б. Эйхенбаум, консультировавший начинающих кинорежиссеров Э. Гарина и Х. Локшину. По его совету и вместе с ним кинорежиссеры пытались «заново прочитать комедию, руководствуясь сохранившимися ранними редакциями». Стремясь, по его же совету, «очеловечить» Подколесина, они изобразили его... импотентом. Так «заново прочтена» была реплика свахи: «Ведь в голове седой волос уже глядит, скоро совсем не будешь годиться для супружеской жизни»...

Подобная ревизия «Женитьбы» полностью вытравила социальный смысл комедии Гоголя: все содержание фильма подчинилось задаче объяснить психологию физически неполноценного человека. Подколесин был показан с предельным натурализмом как сластолюбивый дегенерат, вызывающий отвращение.

Формализм и натурализм, некоторое время державшие в плену ряд творческих работников советского кино, были разгромлены благодаря помощи и указаниям партии. Редакционные статьи «Правды» «Сумбур вместо музыки», «Балетная фальшь» и «Грубая схема вместо исторической правды» (о кинокартине «Прометей») раскрыли всю гибельность формализма и натурализма, чуждых советскому искусству. Широкое обсуждение редакционных статей «Правды» на творческих конференциях помогло многим мастерам кино осознать свои ошибки и заблуждения, раскрыть причины и корни формалистических извращений и найти в себе мужество и силу для их преодоления. Следует напомнить, что на этих конференциях был подвергнут суровой критике и ряд гоголевских киноинсценировок — «Женитьба» и неоконченные фильмы «Ревизор» и «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», находившиеся в производстве на Киевской киностудии.

Первой экранизацией произведения Гоголя, хорошо принятой советским зрителем и положительно оцененной партийной печатью, явилась цветная музыкальная комедия «Сорочинская ярмарка», выпущенная к 130-летию со дня рождения писателя. Авторы, в общем, правильно подошли к экранизации, сохранив всю поэтическую свежесть и полнокровность гоголевских образов. Хорошо были сняты живописные пейзажи Украины, хотя некоторое увлечение их показом придало известную растянутость фильму и замедлило темп киноповествования.

---

[1] «Кино-фронт», 1926, № 5—6

Авторы, однако, допустили небольшое отклонение от подлинника в завязке фильма, посвященной обстоятельствам и причинам появления красной свитки. Использованный Гоголем традиционный персонаж русской народной сказки — веселый черт, все же смутил авторов, видимо, опасавшихся, что советский зритель не примет этого черта и заподозрит авторов в мистике... Поэтому была придумана иная мотивировка: в действие вводился вертеп — старинный кукольный театр, содержателем которого оказался попович Афанасий Иванович, а одну из кукол вертепа — чертика, одетого в красную свитку, подбрасывал суеверным сорочинцам плутоватый цыган, вызвав переполох и панику на ярмарке.

Такую попытку «исправить» Гоголя нельзя не признать упрощением поэтической фантастики, заимствованной Гоголем из народных сказок.

«Правда» справедливо писала в рецензии на фильм: «Авторы вообще дополняют Гоголя, в чем, собственно, особой нужды нет. Повесть насыщена и красками, и образами, и сюжетом, и юмором. Авторы, к примеру, вводят не только гоголевского цыгана, но и цыганок, которых у Гоголя нет. Они по ходу повести не нужны, от них действие только затягивается, но их шали и платки, их юбки и монисты так ярко горят и на солнце и при пламени костра, так заманчивы эти огненные краски для мастеров цветного кино, что Гоголю приходится выдерживать и эту перегрузку... Фильм «Сорочинская ярмарка» при всех своих недостатках — крупное художественное произведение. Чувствуется в нем напряженная и любовная работа постановщиков, актеров, техников. Но не надо забывать, что краски в кино — это лишь средство, а не самоцель, и внешняя красочность не должна мешать общему художественному впечатлению от картины».

Вторая цветная гоголевская кинопостановка — «Майская ночь», выпущенная в 1941 году, была снята без особых изменений текста повести, хотя и с некоторыми сокращениями диалога. Однако постановщик Н. Садкович тоже не обошелся без «дополнений» к Гоголю. Так, совершенно неоправданным трюком выглядело, например, исчезновение пьяного Каленика, когда он, разыскивая свою хату, вдруг по непонятной причине «растворялся» в воздухе.

К сожалению, картина «Майская ночь» внесла не очень много нового в отношении использования цвета, хотя в отличие от «Сорочинской ярмарки» снималась уже трехцветным способом. Однако следует учесть, что все действие происходит лунной украинской ночью, а для техники цветного кино того времени еще была недосягаемой передача зыбких теней, голубоватого сумрака вечера, серебристых оттенков ночного освещения, к чему стремились авторы картины.

Требовательность, проявленная критикой при оценке «Майской ночи», вполне понятна: после появления первой удачной гоголевской картины хотелось видеть еще более совершенную киноинсценировку, более приближающуюся к подлиннику.

Последней довоенной гоголевской картиной была «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», начатая постановкой режиссерами А. Кустовым и А. Мазуром в киностудии Союздетфильм в 1940 году. Зрители одобрили вдумчивую работу режиссеров, хороший актерский состав и мастерство оператора С. Урусевского, правильно подошедшего к изобразительному истолкованию повести.

После войны были выпущены экранизация оперы Чайковского «Черевички» (режиссеры Н. Кашеверова и М. Шапиро) и мультипликация «Пропавшая грамота» (режиссеры В. и З. Брумберг). При всех недостатках этих картин они свидетельствуют о том, какими огромными, почти неисчерпаемыми возможностями располагают теперь мастера советского кино для экранизации гоголевских кинопроизведений. Надо надеяться, что в ближайшие годы эти возможности будут всемерно использованы для полноценного кинематографического освоения и более широкой пропаганды творчества великого русского писателя.

А. РОУ

ПЕРЕД ПОСТАНОВКОЙ ФИЛЬМА «МАЙСКАЯ НОЧЬ»

Перед творческим коллективом киностудии имени М. Горького поставлена ответственная задача экранизировать выдающееся произведение русской литературы — повесть Н. В. Гоголя «Майская ночь».

«Майская ночь» — одно из ранних, овеянных творческой молодостью автора, жизнеутверждающих произведений, представленное Гоголем в цикле его замечательных «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

«Это были поэтические очерки Малороссии, очерки, полные жизни и очарования. Все, что может иметь природа прекрасного, сельская жизнь простолюдинов обольстительного, все, что народ может иметь оригинального, типического, все это радужными цветами блестит в этих первых поэтических грезах г. Гоголя. Это была поэзия юная, свежая, благоуханная, роскошная, упоительная, как поцелуй любви... Читайте вы его «Майскую ночь», читайте ее в зимний вечер у пылающего камелька, и вы забудете о зиме с ее морозами и метелями; вам будет чудиться эта светлая, прозрачная ночь благословенного юга, полная чудес и тайн; вам будет чудиться эта юная, бледная красавица, жертва ненависти злой мачехи, это оставленное жилище с одним растворенным окном, это пустынное озеро, на тихих водах которого играют лучи месяца, на зеленых берегах которого пляшут вереницы бесплотных красавиц...» Так восторженно отзывался о цикле «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и, в частности, о повести «Майская ночь» Виссарион Белинский в своей критической статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» [1].

Это высказывание В. Белинского служит для нас ключом, помогающим решать все творческие задачи экранизации повести.

Съемочной группе предстоит найти изобразительный и музыкальный эквивалент этому совершенному литературному произведению, созданному великим русским писателем на материале украинского фольклора.

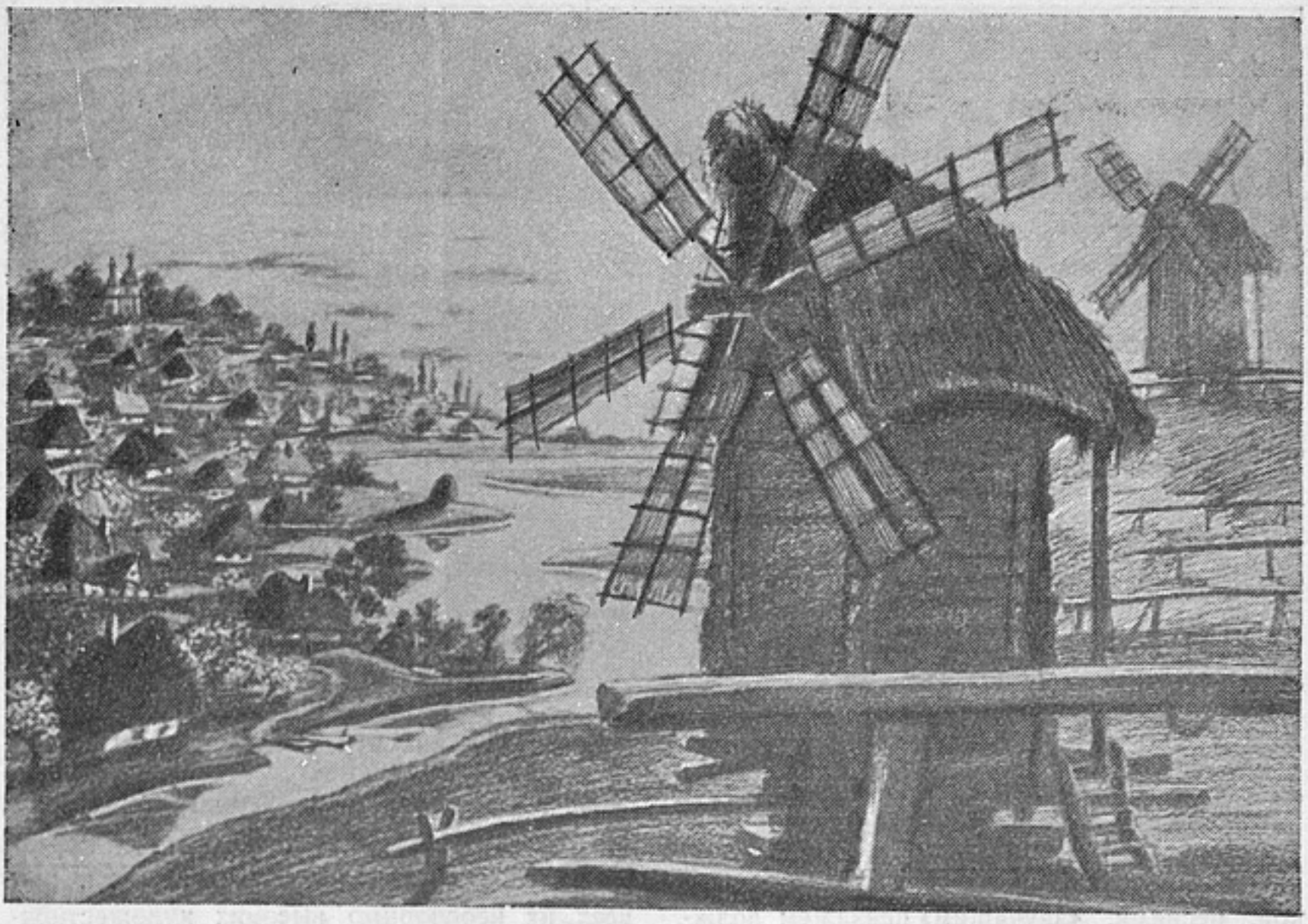
Своеобразие произведений цикла «Вечеров на хуторе близ Диканьки» заключается в поразительном переплетении реального с узорчатой канвой фантастического. Реальность и фантастика здесь взаимно обусловливают друг друга, одно вытекает из другого, одно дополняет другое, и в соприкосновении, сочетании, столкновении реального и фантастического, поэтического и прозаического, трагического и комедийного в единой художественной фактуре всего произведения развивается и движется сюжет повести.

«Звонкая песня лилась рекою по улицам села...»

Уже эта строка, которой начинает Гоголь «Майскую ночь», как бы предопределяет глубокую музыкальность всей повести, которая в литературном изложении от начала до конца пронизана украинским песенным фольклором. Недаром «Майская ночь» вдохновила Римского-Корсакова и Лысенко на создание выдающихся музыкальных произведений.

---

[1] В. Г. Белинский, Собр. соч., 1948, т. I, стр. 141.



Эскиз общего плана села

Широко используя песенный материал как музыкально-поэтический фон действия, помогающий восприятию всего происходящего и подчеркивающий атмосферу, в которой развиваются события, Гоголь вводит в драматургию повести и отдельные песни, влияющие на развитие сюжета и определяющие взаимоотношения действующих лиц. Таковы, например, хор парубков «Хлопцы, слышали ли вы?», лирические песни «Ой ты, мисяцю, мий мисяченьку», «Солнце нызенько, вечер блызенько» и песня «Спи, моя красавица», лишь намеченная Гоголем и воссозданная Римским-Корсаковым.

Гоголь придавал большое значение песенному фольклору. В своей известной статье «О малороссийских песнях» он писал: «Это народная история, живая, яркая, исполненная красок истины, обнажающая всю жизнь народа». К этой мысли он возвращался неоднократно. «Моя радость, жизнь моя! Песни! Как я вас люблю! Что все черствые летописи, в которых я теперь роюсь, пред этими звонкими, живыми летописями» — писал Гоголь своему другу М. Максимовичу, известному этнографу, историку и собирателю украинских песен.

Ясно, что наш фильм должен быть музыкальным произведением, в котором широко звучал бы украинский песенный фольклор в сочетании с музыкой Римского-Корсакова. Такое сочетание вполне может быть органичным, так как великий русский композитор, работая над «Майской ночью», опирался на музыку и песни украинского народа.

Перед нами стоит также задача воссоздать и весь «звучащий» пейзаж «Майской ночи» — и «величественный гром соловья», и «шелест и трещание кузнечиков», и «гудение болотной птицы», и всю художественную партитуру шумов, которая так поэтически описана в повести, подчеркивая неповторимую романтику пейзажа этой волшебной майской ночи.

Статья режиссера А. Роу иллюстрируется подготовленными для постановки фильма «Майская ночь» эскизами макетов художников П. Галаджева, И. Захаровой, эскизами костюмов художника Э. Раппопорт и фотографиями актерских проб.

Актерские пробы. Слева направо: А. Дунайский — винокур, Э. Цесарская — свояченица, А. Хвыля — голова

Насыщенность будущей картины музыкой, песнями, «звучащим» пейзажем должна создать общую атмосферу веселья и жизнерадостности, атмосферу народного праздника.

Постановочная группа и автор сценарной разработки кинодраматург К. Исаев стремились максимально точно воспроизвести на экране романтическую повесть Гоголя, бережно сохранить сюжетную ткань произведения, воплотить в пластические зрительные образы авторские ремарки — описания поведения, поступков и взаимоотношений персонажей, их характеров, а также мест действия, картин природы и т. д.

Винокур

Очень тщательную филигранную предварительную работу должна провести режиссерская группа совместно с актерами над диалогами повести, четко определяя актерские задачи, вскрывая авторский подтекст, заложенный в том или ином эпизоде.

Работа над словом осложняется тем обстоятельством, что диалоги повести, при всех их неоспоримо высоких художественных достоинствах, являются все-таки диалогами литературного произведения, не рассчитанного на сценическое, а тем более кинематографическое воплощение. Поэтому словесная ткань будущего кинопроизведения должна быть предметом особо вдумчивой и самой скрупулезной углубленной творческой работы.

Литературный диалог повести должен зазвучать с экрана живой человеческой речью, обогащенной всеми нюансами правдивых жизненных интонаций. Диалог фильма должен быть простым и естественным, активным и действенным, насыщенным живой человеческой мыслью и целеустремленным. Это возможно осуществить лишь в том случае, если слова, принадлежащие тому или иному персонажу, будут звучать у актеров как выражение их собственных мыслей, чувств и желаний.

Каленик

Руководствуясь пря-

Свояченица

мыми указаниями Гоголя, изложенными им в письме к Щепкину, мы будем добиваться, чтобы актеры «услышали целое всей пьесы и невольно заучили настоящий смысл всякой фразы», ибо «нужно не представлять, а передавать прежде мысли».

Серьезные творческие задачи стоят перед операторами и художниками фильма.

Действие в основном происходит ночью, той самой «серебристой» ночью, которую так вдохновенно, так красочно, так поэтично описал Гоголь во второй главе, начинающейся словами: «Знаете ли вы украинскую ночь?»

Воплощение эскизов на экране, съемки на натуре и в павильонах — все это должно быть подчинено единому художественному замыслу, направлено к тому, чтобы воспроизвести на экране всю прелесть красочного колорита поэтического пейзажа серебристой майской ночи при всем разнообразии присущей украинской природе благородной гаммы красок, которые соответствовали бы авторскому описанию, совпадали бы с цвето-световой палитрой литературно-живописного произведения.

Большое место займут в картине комбинированные съемки. Только при их помощи и возможно воплотить на экране с достаточной силой впечатляемости и художественной убедительности ряд фантастических эпизодов, так прекрасно изображенных в повести. В эпизоды «Сказ Левко о ясной панночке и злой мачехе», «Сон Левко» входят и хороводы прозрачных русалок, греющихся при серебряном свете месяца, и печальная панночка, «легкая, как тень, бледная, как блеск месяца», и коварная мачеха — ведьма, превратившаяся в русалку, и народная игра «наседка и ворон», и много иного — чудесного, фантастического, сказочного.

Ганна

Все это потребует не только большого творческого напряжения художников и операторов комбинированных съемок, но и

Актерские пробы. Слева направо: Г. Конюхова — Ганна, Н. Досенко — Левко, Л. Юдина — панночка

огромной выдумки, поисков новых способов и приемов. Помимо уже известных методов («отраженного совмещения», «оптических перекладок» по способу братьев Никитченко), мы еще предполагаем пользоваться люминесцентными (светящимися) красками.

В «Майской ночи, или Утопленнице» (так назвал Гоголь свою повесть) преобладает лирическое начало — любовь Ганны и Левко, сквозит нежная улыбка юности. Помимо веселых парубков, в повести есть и красавица юная панночка — утопленница, жертва черного сердца злой мачехи. Но лирическое начало является главным и действенным. Ради устранения всех препятствий, стоящих на пути молодой любви Левко и Ганны, и происходит целый ряд комедийных недоразумений, в результате которых остаются одураченными и голова, и свояченица, и писарь, и винокур, и десятские.

Как нам кажется, все это дает основание точно определить жанр будущего фильма: мы стремимся создать лирическую музыкальную комедию.

С большой любовью и теплотой обрисованы Гоголем образы жизнерадостной сельской молодежи, цельные натуры детей народа, не утративших своей непосредственности, искренности, простодушия. Им противопоставлена «верхушка» села, и в обрисовке этих персонажей Гоголь прибегает к ярким, сочным сатирическим краскам.

Вот, например, портрет винокура: «Казалось, будто широкая труба с какой-нибудь винокурни, наскуча сидеть на своей крыше, задумала прогуляться и чинно уселась за столом в хате головы...»

А до чего выразительно обрисован «худощавый писарь, в пестрядевых шароварах и жилете цвету винных дрожжей», который свою речь «сопровождал протягиванием шеи вперед и приведением ее тот же час в прежнее состояние...»

И, наконец, сам голова — он «выучился раздумно и важно потуплять голову, гладить длинные закрутившиеся вниз усы и кидать соколиный взгляд исподлобья... Голова любит иногда прикинуться глухим, особливо если услышит то, чего не хотелось бы ему слышать... Голова крив; но зато одинокий глаз его злодей, и далеко может увидеть хорошенькую поселянку. Не прежде, однакож, он наведет его на смазливое личико, пока не обсмотрится хорошенько, не глядит ли откуда свояченица...»

Но несмотря на такое сатирическое, шаржированное подчеркивание внешнего вида и поступков всех этих персонажей, они должны быть отнюдь не условны, не окарикатурены, а жизненно правдивы, ибо, как указывает В. Белинский: «Отличительный характер повестей г. Гоголя составляют — простота вымысла, народность, совершенная истина жизни, оригинальность и комическое одушевление»[1].

Подготовительный период работы над фильмом закончен. Группа приступает к павильонным съемкам, которые будут происходить на Московской студии имени М. Горького и Киевской студии художественных фильмов.

Цветущую натуру «Майской ночи» мы предполагаем снимать именно в мае и именно близ Диканьки — на Полтавщине, в живописных окрестностях сел Шишаки, Яреськи.

Три главные молодежные роли в картине исполняют молодые актеры, впервые снимающиеся в кино: Левко — артист Киевского театра имени Франко Н. Досенко, Ганна — студентка второго курса актерского факультета ВГИК Г. Конюхова, панночка — молодая актриса, недавно окончившая Театральную школу имени Вахтангова, Л. Юдина.

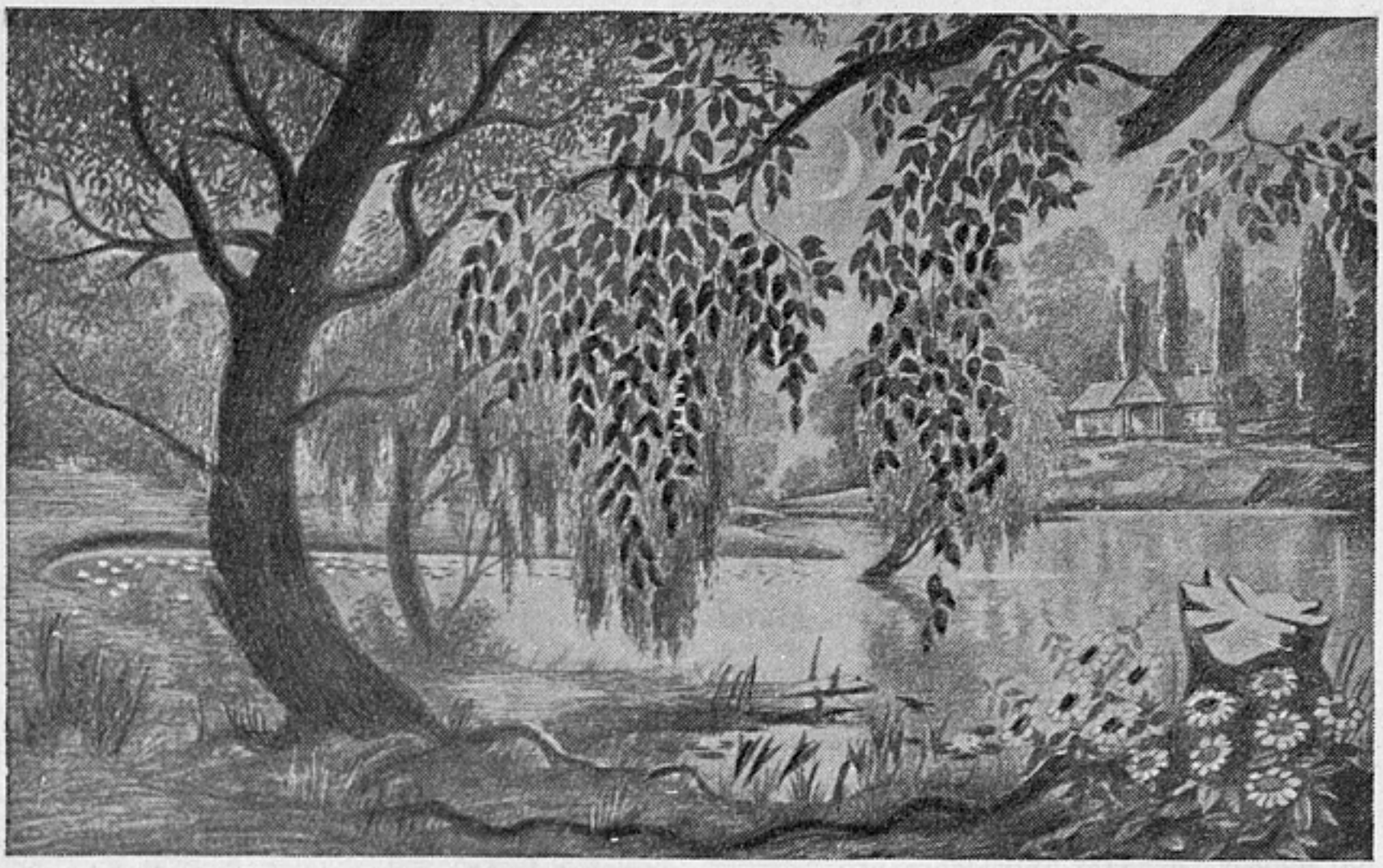
К исполнению остальных ролей привлечены опытные кинематографические актеры: голова—А. Хвыля, винокур — А. Ду-

Левко

Голова

---

[1] В. Белинский, Собр. соч., 1948, т. I. стр. 125.



Эскиз пруда с новым домом сотника

найский, свояченица — Э. Цесарская, писарь — Г. Милляр, Каленик — Г. Гумилевский.

Фильм будет сниматься в двух вариантах: плоскостном — оператором Г. Егиазаровым и стереоскопическом — оператором Д. Суренским. Создание стереоскопического варианта осуществляется новой съемочной техникой (на широком кадре), которая творчески обогащает художественные возможности стереокино и является значительным шагом вперед в развитии советского стереоскопического киноискусства.

Мы хотим создать светлый жизнерадостный фильм о торжестве молодой любви, фильм, в драматургию которого наряду с характерами, взаимоотношениями, поступками и комическим одушевлением действующих лиц входят и лирические пейзажи, и тонкий юмор, и фантастика, свойственная народному творчеству, и задушевная украинская песня, органически врастающая в общую художественную ткань произведения.

Успех работы над фильмом стоит в тесной зависимости от самого бережного отношения к первоисточнику, от добросовестного перенесения на экран (конечно, средствами, присущими искусству кинематографии) всего, что так щедро и вдохновенно описано великим русским писателем Гоголем в его чудесной повести.

Писарь

Г. АВАРИН

ГОГОЛЬ НА ЗАРУБЕЖНОМ ЭКРАНЕ

После Великой Октябрьской революции из года в год повышался интерес народных масс всего мира к нашей стране, ее истории, культуре, искусству. Этим объясняется появление во многих странах большого количества инсценировок и экранизаций произведений русской литературы.

Конечно, при постановке таких фильмов зарубежные кинодельцы меньше всего преследовали задачу пропаганды классической русской литературы. При просмотре длинного списка экранизированных произведений нетрудно заметить тенденцию постановщиков увести зрителя подальше от тех вопросов, которые этого зрителя больше всего интересовали. Характерна и «обработка», которой подвергались экранизируемые произведения. Фильмы «Санин» и «Ключи счастья», например, ставились в строгом соответствии с литературным источником. «Власть тьмы» и «Преступление и наказание» были показаны сквозь призму болезненного экспрессионистического мировоззрения. В «Анне Карениной» и «Живом трупе» (один из вариантов которого вышел под красноречивым названием «Двоеженство») постановщики выделили адюльтерные ситуации, потопив в них социально-политический смысл произведений Толстого. «Крейцерова соната» и «Братья Карамазовы» были поданы как уголовные драмы, рисующие «дикие нравы» царской России. Тщательно обходя тематику борьбы, восстаний, забастовок, постановщики даже к «Дубровскому» приписали профилактический подзаголовок «разбойничий атаман»...

Спекулируя на интересе кинозрителя к «русской теме», буржуазные кинодеятели делали все от них зависящее, чтобы оклеветать Советскую Россию, представить в извращенном виде русский народ, исказить и опошлить его историю.

Особенно много клеветнических антисоветских фильмов было создано в центре американской кинопропаганды — Голливуде. В постановке многочисленных картин «из русской жизни» активное участие принимали белоэмигранты, писавшие сценарии, консультировавшие постановки, выступавшие в качестве режиссеров и актеров. Для характеристики их деятельности достаточно привести в качестве примера шестикратную экранизацию романа Жюль Верна «Михаил Строгов», повествующую о восстании татар в Сибири при Александре II. Все шесть «вариантов» создал небезызвестный деятель дореволюционного кино Ермольев.

На одной из берлинских киностудий тот же Ермольев поставил «Тараса Бульбу»; помимо немецких и итальянских актеров, к участию в фильме Ермольев привлек своих бывших соратников по «Золотой серии».

«Тарас Бульба» ставился «по мотивам Гоголя», но материал повести был тщательно профильтрован и обработан. Тему патриотизма, тему защиты семьи и родины от иноземных захватчиков постановщик затушевал, отнес на второй план. Поверхностно и убого показана была Запорожская Сечь; быт и нравы запорожцев служили лишь лубочной «малороссийской» экзотикой. Сечевики выглядели вечно пьяными вояками — их не интересовали причины и поводы военных действий, участниками которых они были. Таким образом, народное войско запорожцев было на-

делено столь не свойственными ему чертами наемных ландскнехтов.

В отдельных эпизодах постановщики без всякого зазрения совести допускали типичную для зарубежных постановок «из русской жизни» «развесистую клюкву». Так, например, вместо запорожских возов на экране фигурировали модернизированные тачанки, груженные стандартными фанерными ящиками; Тарас Бульба вместо люльки пользовался пенковой трубкой...

В сопровождении нескольких кратких надписей, содержащих невразумительные намеки на «борьбу, которую вели запорожцы с врагами своей родины», были показаны малочисленные и плохо вооруженные отряды запорожцев. Своеобразную тактику боя, разработанную сечевиками, в фильме не показали. Поэтому поражение запорожцев под Дубно воспринималось, как историческая закономерность, а борьба запорожцев с иноземными захватчиками выглядела, как попытка с негодными средствами.

Массовых сцен (даже в эпизодах осады Дубно) постановщики избегали, из-за чего фильм приобрел чуждые литературному первоисточнику черты камерности.

На первый план сознательно выдвигалась мелодраматическая история взаимоотношений киевского семинариста Андрея, влюбившегося в польскую панночку и впоследствии изменившего из-за нее родине. Созданный Гоголем глубоко патриотический образ старого запорожца Тараса заслонялся фигурой изменника Андрея, который и стал главным действующим лицом фильма[1].

Сухие пояснительные тексты сменили в титрах сочный гоголевский язык.

Постановка Ермольева стала как бы эталоном для последующей фальсификации повести Гоголя на экране.

Примерно такой же «обработке» она подверглась во французской постановке «Тараса Бульбы» по сценарию Пьера Бенуа.

«Захватывающий сюжет, полный храбрости, любви и приключений, увлекает зрителя в экзотический мир сенсационности» — писал о фильме журнал «Л'Экран».

«...Великолепный авантюрный фильм,— вторил ему «Синематографи Франсез»,— по трактовке приближающийся к наиболее грандиозным американским постановкам. Действие обрамляется дикими ритмами песен и безумной джигитовкой казачьих полчищ. Оно очаровывает зрителя и вовлекает его в военные приключения, разыгрывающиеся в широких степях Центральной Европы... Операторы в своей работе превзошли операторов американского фильма «Жизнь бенгальских уланов»...

Весьма показательны эти неумеренные космополитические восторги по адресу голливудских стандартов искажения литературных произведений и фальсификации исторических событий. Что же касается песен, «дикие ритмы» которых пленили рецензента, то речь шла о мелодиях «Камаринской» и «По улицам ходила большая крокодила», введенных в фильм композитором Паулем Дессау.

В одном рецензенты оказались безусловно правыми: постановщики действительно ввели в фильм элемент «авантюрной сенсационности», заставив Тараса Бульбу похищать Остапа из замка польского воеводы накануне казни.

Искажая идейный смысл повести, постановщики на первый план выдвинули мелодраматические сцены взаимоотношений Андрея с панночкой и Остапа с казачкой Галиной, выведенной в виде экзотической «кавалерист-девицы».

Кроме Галины, произвольно приписанной к гоголевскому сюжету Пьером Бенуа, на экране фигурировал им же придуманный казак Сашка, попавший в плен к полякам и освобожденный изменником Андреем.

Исполнитель главной роли Тараса известный французский актер Гарри Баур (в годы оккупации погибший в фашистском концлагере) создал интересный по внешнему рисунку образ старого запорожца. К сожалению, Бауру не всегда и не во всем удавалось преодолеть художественную и политическую фальшь, которая пронизывала все произведение. Из этого фильма, как и из всех прочих зарубежных экра-

---

[1] Интерес к образу предателя Андрея, проявленный постановщиками, очевидно не случаен: за несколько лет до «Тараса Бульбы» в Германии был создан псевдоисторический фильм «Мазепа», искажающий образ Петра и превращающий предателя гетмана Мазепу в народного героя.

низаций «Тараса Бульбы», тщательно вытравлялась тема патриотизма, так сильно выраженная в повести Гоголя.

* * *

Первая попытка перенести на экран подлинного «Ревизора» Гоголя была сделана в 1935 году в Чехословакии режиссером Маком Фричем.

Галлерея чиновничьих лиц, отраженная в кривом зеркале, висящем на стене,— таков был первый кадр фильма, возникающий после гоголевского эпиграфа: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». В этом же зеркале отражалась финальная немая сцена, а в последнем кадре из рамы зеркала выглядывала физиономия издевательски хохочущего Хлестакова.

Действие фильма развивалось в строгом соответствии с комедией Гоголя. Стремясь выйти за рамки сценической площадки, постановщик допускал лишь незначительные отступления от сюжета комедии. Иногда они давались как иллюстрация к репликам действующих лиц. Экран, например, показывал, как увлекающийся учитель истории при рассказе об Александре Македонском ломал стул. Вставные эпизоды, построенные, как правило, на примитивных трюках, были неудачны. Хлестаков швырял в хозяина гостиницы тарелки, все персонажи при посещении базара поочередно падали, спотыкаясь на арбузы, и т. п.

В целом же работа режиссера и исполнительского ансамбля удачно воспроизводила на экране бессмертную комедию Гоголя. Заслуживает внимания бережное отношение постановщиков к авторскому тексту: основные эпизоды «Ревизора» даны в точном, дословном переводе с русского.

В том же 1935 году «Ревизор» был экранизирован в Китае режиссером Чжан Шанкуном. Постановщик переработал текст, изменил характеристики отдельных персонажей и перенес действие комедии в китайскую провинцию. Городничий Антон превратился в уездного сатрапа Ань Таня, обыватель Бобчинский стал председателем торговой палаты Бо Бу-ченом... Китайский зритель восторженно принял острую сатиру на феодальное чиновничество и спекулянтов-купцов. Фильм послужил китайскому народу отличным оружием в его освободительной борьбе.

За исключением упомянутых двух вариантов «Ревизора», восемь других, известных нам (три немецких, американский, венгерский, польский, итальянский, французский), представляют собой образцы «вольной переработки» комедии Гоголя, то есть ее фальсификации и опошления. Дело здесь не только в таких курьезах, как ухаживание городничихи за Осипом (итальянская постановка 1917 года), бегство Хлестакова с Марией Антоновной (венгерская постановка 1921 года) или торжественные проводы уже разоблаченного «ревизора» (польская постановка 1935 года). Все эти фильмы могут служить примером того, как политическая сатира превращается в бездумно развлекательную комедию.

Мотивы казнокрадства, взяточничества, столь характерные для капиталистического мира, отодвинуты во всех вариантах «Ревизора» на второй план. Чиновники-казнокрады показаны смешными неряхами и чудаками, Ляпкин-Тяпкин в одной из немецких постановок высиживает утиные яйца, разводя уток, на которых будет впоследствии охотиться. В венгерском фильме Земляника, готовясь к инспекторскому смотру, лично моет больных и переодевает их в чистые халаты. Городничий, как правило, выведен добродушным старичком, несчастным в семейной жизни...

Особенно далеким от оригинала был немецкий фильм, вышедший на экраны в самом начале 1933 года, накануне гитлеровского переворота.

Острая сатира Гоголя была превращена в этом фильме в типично бюргерскую комедию, обильно оснащенную тяжеловесными тевтонскими остротами — «вицами».

Действие перенесено в XX век, в немецкую провинцию, по проселочным дорогам которой разъезжает в автомобиле чиновник-ревизор, в сопровождении своего «белокурого сокровища» (не то любовницы, не то секретарши).

В автомобиль «подсаживается» молодой коммивояжер Гейнц, специалист по распространению образцов пипифакса. Ревнивый ревизор высаживает Гейнца, флиртующего с «белокурым сокровищем», на улице провинциального городка.

Дочь местного бургомистра — Гертруда принимает Гейнца за ожидаемого в городе ревизора... Казнокрады-чиновники в панике. В панике и жених Гертруды — мест-

ный портной, приревновавший свою невесту к Гейнцу.

Один только бургомистр, изображенный в фильме этаким добродушным Михелем, разводящим канареек, пребывает в блаженном неведении относительно всего происходящего. Он вообще очень честный чиновник: мошенничества, плутни и присвоение казенных денег происходят без его ведома.

Благодаря стараниям ревнивого портного бургомистр «прозревает». Впрочем, двусмысленные отношения дочери Гертруды с ревизором значительно глубже затрагивают сознание добродушного старика, чем расхищение государственных денег, за которое ему придется отвечать. Чиновники предлагают бургомистру подкупить ревизора. Честный бургомистр наотрез отказывается.

Но мнимый ревизор Гейнц, оказавшийся столь же честным и порядочным, как и бургомистр, получив от чиновников взятку из присвоенных ими казенных сумм, вручает эти деньги бургомистру, своему будущему зятю.

Бургомистр долго артачится, однако появление настоящего ревизора делает старика более сговорчивым: он одновременно соглашается и на брак Гертруды с Гейнцем и на возвращение денег.

Подлинный ревизор вынужден констатировать полное благополучие в ведении дел...

Эта история о том, как честный городничий с помощью честного Хлестакова проучил чиновников-казнокрадов, эта карикатура на гоголевскую сатиру носила символическое название «Город вверх ногами».

В фильме не было ни одного персонажа, ни одного эпизода, не подвергшегося опошлению и искажению. Достаточно сказать, что Держиморда (образ которого, перенесенный в предгитлеровскую Германию, непременно ассоциировался бы с молодчиками из полиции Цергибеля) превратился в безобидного старичка Бибера—ревнителя честности и добропорядочности...

«Город вверх ногами» — это своеобразный, непревзойденный в течение почти двух десятилетий рекорд извращения и опошления бессмертной комедии великого русского сатирика.

Недавно голливудским киноавантюристам из фирмы «Уорнер бразерс» удалось-таки побить этот рекорд: по мотивам «Ревизора» ими была создана музыкально-акробатическая кинокомедия, в финале которой Хлестаков (по фильму Георгий) становится... городничим (по фильму мэром).

В «демократической» Америке, где казнокрадством занимаются все, начиная от президента и кончая председателем комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, не решились перенести действие гоголевской сатиры в США: в качестве места для эксцентрических выходок исполнителей ролей кинокомедии показана опереточная венгерская деревушка...

Популярность комедии Гоголя, насыщенность ее острыми сюжетными положениями привлекали внимание кинодельцов и постановщиков. Но одновременно их отпугивала ее сатирическая направленность, которая не только не притуплялась, но обострялась в результате перенесения действия из России в другую страну, из XIX века в XX. Разящие стрелы поистине бессмертной гоголевской сатиры были опасны для казнокрадов-чиновников любой капиталистической страны.

Жалкие по форме и убогие по содержанию экранизации произведений Гоголя и других классиков русской литературы свидетельствуют о идейно-политическом убожестве выродившейся кинематографии капиталистических стран, целиком находящейся в услужении у правящих классов.

Представители этой растленной кинематографии либо отказываются от задуманной экранизации произведений русской классики, тем самым расписываясь в своем творческом бессилии (так было с Александром Корда, размахнувшимся было ставить «Войну и мир»), либо «приспособляют», то есть искажают эти произведения соответственно выработанным в Голливуде шаблонам и стандартам.

И. ЧЕКИН

НОВЫЕ КИНОПРОИЗВЕДЕНИЯ «ДЕФА»

Так называемая комиссия по вопросам культуры при федеральном парламенте города Бонна наложила вето на демонстрацию фильма «Верноподданный», выпущенного киностудией «Дефа» по одноименному роману выдающегося немецкого писателя Генриха Манна.

Многие деятели искусства и культуры, находящиеся в Западной Германии, обратились к премьеру федерального правительства доктору Аденауэру с протестом. В своем ответе этот ставленник американских империалистов клеймил режиссера Вольфганга Штаудте, осуществившего постановку «Верноподданного» по своему сценарию, за создание фильма, якобы подрывающего основы немецкого государства. «Канцлер» требовал полного разрыва Штаудте с кинообществом «Дефа». Иначе дорога в Западную Германию будет для режиссера закрыта навсегда.

Примерно в эти же дни Штаудте получил приглашение принять участие в конгрессе, организованном группой буржуазных кинодеятелей в Париже.

Режиссер явился на этот конгресс с копией своего фильма «Верноподданный», но получил отказ на право его демонстрации.

«Мое место не здесь», — заявил тогда Штаудте, отказался от участия в работах конгресса и возвратился в Берлин.

Столь же решительно отвергнув «ультиматум» Аденауэра, Штаудте целиком связал свою творческую судьбу с деятелями искусств Германской Демократической Республики.

Несмотря на все цензурные преграды, произведение Штаудте, как в свое время и фильм К. Метцига «Совет богов», было показано на закрытых просмотрах передовым деятелям немецкой культуры, находящимся в Западной Германии, и рабочим ряда предприятий.

В Германской Демократической Республике картина получила признание всех слоев населения.

Фильм, разрешенный в остро сатирических тонах, обличает верноподданных кайзера — предвестников коричневой фашистской чумы.

Первые кадры показывают маленького Хесслинга, который всего боялся. Окрик школьного учителя приводил его в дрожь, свирепый отец действовал на мальчика, как удав на кролика.

Чувство страха сопровождало Хесслинга и в юности, заглушая всякие другие ощущения. Отбывая службу в армии, Хесслинг цепенел перед фельдфебелем и превращался в истукана перед офицером. Муштра, барабан, окрик, хлыст, шагистика наложили на Хесслинга неизгладимые отпечатки.

Но вот случай приводит героя фильма в студенческую корпорацию, где он приобретает навыки дуэлянта и начинает зарабатывать рубцы на своей упитанной физиономии.

Умирает престарелый отец, и Хесслинг, получая права наследства, становится во главе фабрики. Он уже успел продвинуться по дороге подлости. Хесслинг обольстил девушку и бросил ее, поиздевался над светлым чувством первой любви.

Хесслинг прошел науку клеветы и предательства. Так, обвиняя одного старого немца в оскорблении имени кайзера, он

дает ложное показание немецкому суду и на этом строит свою карьеру.

Везде и всюду — у себя дома, в конторе, в гостях, на фабрике — вспоминает Хесслинг имя кайзера. Портреты Вильгельма II в изобилии развешаны у него на квартире. Свои верноподданнические чувства он старается проявить при всяком удобном и неудобном случае. Даже выпуская в продажу туалетную бумагу, он печатает на ней напыщенные изречения о прусском милитаристском государстве.

Темные дельцы, карьеристы всех мастей, проходимцы — таковы люди, в кругу которых вращается начинающий преуспевать Хесслинг. Он ненавидит и презирает рабочих своей фабрики, потому что рабочие пытаются вести борьбу с хозяевами, требуют справедливого отношения к своим запросам. Он выгоняет с работы беременную женщину, когда ее муж посмел заявить о болезни жены. «Мне не нужны больные на фабрике!»—с холодным цинизмом возражает фабрикант Хесслинг.

Наконец сбывается одно из сокровенных мечтаний верноподданного. «Отец города» бургомистр Вулков — мрачный человек, в образе которого ощутимо проскальзывают черты будущего фашиста,— начинает выводить Хесслинга в «люди». Правда, бургомистр благоволит к нему, пожалуй, меньше, чем к своему псу. Но Хесслинг проявляет более чем собачью привязанность к хозяину. Хесслинг подобострастен даже перед вулковским логом...

Изредка беспокоившие Хесслинга воспоминания, связанные с юношеской влюбленностью, теперь для него стертая монета, не больше. Он женится. Пошловатая, но богатая мещанка с «отличными формами» и превосходным аппетитом — вот что вполне устраивает Хесслинга в личной жизни.

Совершая свадебную поездку, герой фильма узнает о путешествии кайзера по Италии и предстоящем прибытии в Рим.

Все забыто! Жена и свадебная поездка, все личные и торговые дела. Хесслинг молниеносно направляется в итальянскую столицу и успевает приехать в Рим в день прибытия туда же немецкого кайзера.

Хесслингу удается пробиться сквозь толпу любопытных горожан, наблюдающих за проездом императора Вильгельма и итальянского короля.

Крупным планом показано лицо усердного верноподданного. Он бежит за коляской высокопоставленных особ, порывисто дышит, но не переставая кричит своему кайзеру «ура!» Наконец Вильгельм соизволил чуть оглянуться на Хесслинга.

— Великая минута! Император как будто улыбнулся своему верноподданному...

«Верноподданный»

Так Хесслинг потерял сон. Он бродит вблизи дворца, где отдыхает кайзер, и охраняет императорский покой. Случайного прохожего Хесслинг принимает за подосланного убийцу, а банку с зубным порошком — за бомбу. Хесслинг набрасывается на «злоумышленника».

Так «прогрессирует» верноподданный Хесслинг. Но все же банка с порошком, принятая за бомбу,— это скандальное дело, и Вулков приказывает Хесслингу замять этот случай каким-нибудь патриотическим поступком.

Тогда Хесслинг на деньги, подло вырванные им из городских средств, открывает памятник кайзеру. Торжество открытия омрачается внезапной грозой, переходящей в бурю. Все разбегаются и лишь один Хесслинг остается стоять, склонившись перед бронзовым истуканом...

Сложен, противоречив и труден творческий путь Вольфганга Штаудте. Всегда пытаясь находить для своих фильмов ост-

рые, волнующие темы, режиссер, увлекаясь постановочными эффектами, в отдельных случаях сводил к нулю значимость своего произведения.

Так и случилось с постановкой фильма «Фридолин Б.». Это сатирическая комедия о живом человеке, по канцелярскому недоразумению превращенному в покойника. Сценарий высмеивал бюрократов, засевших в низших звеньях государственного аппарата.

Но Штаудте превратил фильм в набор фокусов и трюков. Папки с делами прыгали с полки на полку, чернильницы принимали грандиозные размеры — рядом с ними человек выглядел букашкой, чиновники казались ожившими экспрессионистическими карикатурами Гросса. Реальных людей в фильме не оказалось, политическое, социальное значение сценария из фильма исчезло.

Откровенно формалистическое произведение не удержалось на немецких экранах и через несколько дней легло на архивные полки «Дефа».

Штаудте глубоко задумался над причинами своих неудач.

В следующем его фильме «Коричневая паутина» («Ротация») мы увидели Штаудте-реалиста. Здесь не было следов его прежних увлечений мистицизмом и символикой, которые давали себя знать в фильме «Убийцы среди нас».

Тяготея к острому сатирическому жанру, к выразительной и яркой комедии, Штаудте после «Коричневой паутины» принимается за постановку фильма по мотивам романа Генриха Манна.

Фильм «Верноподданный» смело и откровенно показывает жизненную правду.

С большим мастерством Штаудте использует забытые многими режиссерами приемы немого кино, рассказывая о детстве и юности своего героя.

Штаудте еще не изжил увлечения показом натуралистических деталей; в отдельных эпизодах элементы натурализма уживаются рядом с кадрами предельной жизненной простоты.

Но эти недостатки — легко забывающаяся частность. Штаудте умеет подниматься в своих картинах до высоты больших реалистических обобщений. Вот почему его фильмы обладают такой большой силой воздействия.

На киностудии в Бабельсберге мы были свидетелями темпераментной, вдохновенной работы режиссера с исполнителями. Ставя задачу эпизода перед актером Вернером Петерсом, Штаудте советовал ему мысленно заглянуть вперед, представить себе все последствия встречи, которая сейчас будет сниматься. Штаудте образно вскрывал перед актером каждый шаг Хесслинга — негодяя и циника, идущего по грязной дороге предательства и обмана.

Работая над эпизодом «Фабрика Хесслинга», Штаудте пытливо всматривался в лицо каждого участника массовой сцены, стремясь разнообразить характеры действующих лиц массовки. Эпизоды с участием рабочих мало удались режиссеру, но мы все же чувствуем в них вдумчивое отношение Штаудте ко всем деталям и большую ответственность честного художника.

Вместе с В. Штаудте успех этого выдающегося произведения немецкой кинематографии разделяет один из лучших немецких операторов Роберт Боберске.

Переход Штаудте от формализма, мрачной символики и ложной занимательности к подлинно реалистическому искусству принес художнику широкое признание немецкого народа. Решением правительства Германской Демократической Республики Вольфгангу Штаудте за создание фильма «Верноподданный» присвоено звание лауреата Национальной премии.

К лучшим достижениям немецкого киноискусства может быть отнесено исполнение центральной роли Хесслинга артистом Вернером Петерсом. Ему удалось нарисовать яркий по своей отвратительной выразительности портрет немецкого милитариста — мерзкого и льстивого, гнусного и продажного.

Петерс превосходно передает всю смену ощущений и переживаний подлого человека, напоминающего гончую собаку, в любую минуту готовую броситься на добычу. Эпизоды в зале судебного заседания, где чувства растерянности и страха внезапно сменяются наглой и выспренной речью, сцены в студенческой корпорации, часть, посвященная свадебному путешествию, «гонка» за императором в Риме сыграны Петерсом с большим вдохновением и мастерством.

Артист Вернер Петерс снимался во многих фильмах «Дефа» и некоторых киностудий Западного Берлина. Работая в

Государственном драматическом театре, он создал интересный образ сына профессора Зонненбрука в пьесе польского писателя Леона Кручковского «Немцы».

Но только лишь в фильме «Верноподданный» полностью раскрылось выдающееся актерское дарование Петерса и определился его будущий творческий путь.

Окончилось и «безразличие» Петерса к событиям, происходящим в жизни немецкого народа, желание художника оставаться в стороне, сохранить «нейтралитет» в вопросах самоопределения Германии.

Он выступил в дни Всемирного фестиваля молодежи с горячим обращением, приветствуя в лице юных борцов за дело мира светлое будущее Германии.

Кинофильм «Верноподданный» напоминает всему немецкому народу о его прошлой судьбе. Не случайно финальные кадры картины изображают площадь с памятником кайзеру, вокруг которого царит хаос разрушения, принесенный последней войной.

«Верноподданный»

* * *

В числе прогрессивных немецких писателей, работающих над киносценариями для «Дефа», мы встречаем имя Курта Штерна. Антифашист, боец героической интернациональной бригады, защищавшей свободу и независимость Испании в 1937 году, Курт Штерн сравнительно недавно вернулся из эмиграции в Германскую Демократическую Республику.

Написанный им сценарий «Обреченная деревня» явился благодарным материалом для режиссера Мартина Хелльберга, создавшего одноименный фильм. Выпуском этого произведения, обличающего стремление США возродить немецкий империализм и бичующего психопатов, которые грозят атомной войной и новыми бедствиями всему человечеству, киносбщество «Дефа» вновь подтвердило принципиальность своей позиции.

Фильм начинается показом послевоенных будней немецкой деревни. Крестьяне, многие десятилетия живущие в этой деревне, испытавшие здесь радости и печали, возделывавшие упорным трудом ее плодородные земли, ожидают хорошего урожая.

Внезапно надвигается бедствие. Американские власти, хозяйничающие в Западной Германии, решают использовать деревню под военные цели. На этом месте будет создан аэродром. Люди подлежат выселению, дома — слому.

Потрясенные жители по совету стариков пытаются искать защиты у чиновников боннского правительства, у епископа. Но им рекомендуют примириться с решением американских властей и напоминают о кротости и непротивлении злу.

И тогда поднимается вся деревня. Крестьяне изгоняют прибывшую полицию и американскую агентуру, все жители идут в город, и здесь происходит событие, которого они не ожидали. К их походу присоединяются в знак солидарности жители соседних деревень. В городе в демонстрацию протеста вливаются рабочие заводских предприятий. Гнев народа страшен. Народ победит.

В этом фильме с большой выразительностью поставлены народные сцены. Кинокартины «Дефа» «История одной семьи», «Пестроклетчатые», «Фамилия Бентин» и многие другие имели уязвимое место: народные эпизоды производили впечатление плохо срепетированных массовок, где все участники напоминали один другого. Кроме сцены затопления метро в фильме Штаудте «Ротация» и заводской катастрофы в фильме Метцига «Совет богов», в остальной

«Верноподданный»

ных немецких картинах народ был показан бледно, невыразительно.

Удача народных сцен, разнохарактерность толпы, нарастающая сила демонстрации народа в фильме «Обреченная деревня» — серьезная принципиальная победа «Дефа», знаменующая рост идейного уровня и профессионального мастерства творческих работников немецкого прогрессивного кино.

В фильме «Обреченная деревня» трагический образ пожилой крестьянки, испытавшей все ужасы и потрясения войны, создает Эльга Легаль — выдающаяся актриса немецкого драматического театра. Беспощадным приговором американскому империализму звучит вся история судьбы этой немецкой крестьянки, покончившей жизнь самоубийством.

Лауреат Национальной премии Эдуард фон Винтерштейн, известный нашему зрителю по картине «История одной семьи» как исполнитель роли профессора Зонненбрука, играет в этом фильме роль деревенского священника, вместе с народом идущего бороться за справедливое дело.

Восьмидесятилетний артист продолжает покорять зрителей силой своего мастерства. В заключительных сценах фильма Винтерштейн достигает подлинно трагедийной высоты.

Актерские работы Винтерштейна и Легаль в фильме «Обреченная деревня», Вернера Петерса в фильме «Верноподданный» являются в настоящее время предметом внимательного изучения немецкими мастерами искусства.

* * *

Ожесточенные попытки американских, английских и немецких западных чиновников развалить общество «Дефа» терпят крах. Истерические вопли желтых журналистов о «красной опасности», исходящей из стен «Дефа», травля и бойкот отдельных работников общества в Западном Берлине и Западной зоне Германии не могут остановить поступательного движения передовых немецких кинематографистов.

Они наступают на затхлое, деградирующее искусство, пришедшее из Америки, проповедующее бредовые идеи американского господства над миром, идеи пошлости и разврата.

Они создают фильмы, направленные против поджигателей новой войны, воспевающие торжество жизни и победы.

«Мы живем и работаем в Берлине, в городе, через который проходят границы мира и войны, в городе, где решается будущее всего нашего народа. И мы твердо знаем, что победит мир».

Такими словами закончил свое обращение к московским кинематографистам руководитель немецкой киноделегации Зепп Шваб.

В фильмах «Дефа» с различной силой политического и художественного воздействия, но всегда горячо и ясно звучит эта тема борьбы за мир, за будущее единой демократической Германии.

Понятно, почему боннский федеральный парламент подтвердил вето, наложенное на фильмы Штаудте и Метцига.

Но разве удастся остановить тех, кто идет сегодня со всем народом?

Нет! Остановить невозможно!

В. СМИРНОВ

ЛИЦО ГОЛЛИВУДА

(По страницам зарубежной прессы)

„Основной целью империалистического лагеря,— указывал товарищ А. А. Жданов в своем докладе на Информационном совещании представителей некоторых компартий, — является укрепление империализма, подготовка новой империалистической войны, борьба с социализмом и демократией и повсеместная поддержка реакционных и антидемократических профашистских режимов и движений».

Немалую роль в осуществлении своих целей американские реакционеры отводят кино, которое не случайно в Соединенных Штатах считается отраслью промышленности, фабрикующей общественное мнение. «Ассоциация кинопромышленности Америки» (МПАА)—этот филиал Уолл-стрита—стала мировым центром самой гнусной и растленной кинопропаганды. Вся кинопродукция Голливуда целиком подчинена задачам моральной и психологической подготовки к войне, оправданию военной агрессии США в Корее, направлена на подавление всего подлинно демократического и прогрессивного, на одурманивание народа с целью отвлечь его от мрачной действительности и заставить жить в мире иллюзий и несбыточных надежд.

Фильмы, пропагандирующие «американский образ жизни», вызывают возмущение и протест во всем цивилизованном мире.

Даже буржуазная пресса не может скрыть полного духовного вырождения американского кино. Так, в газете «Нью-Йорк таймс» киносценарист Кеннет Макгован писал: «Для широких масс американцев Голливуд является опиумом, для образованных людей он нечто вроде проклятья и крушения всех их надежд».

В статье «Герой современного фильма», опубликованной в журнале «Голливуд квортерли» (№ 4, 1947 год), автор пишет: «Кино отображает настроения и чаяния своего времени. Преобладание в американских фильмах элементов садизма, торжества грубой силы — свидетельство аморальных нравов, бесперспективности американцев. Герой американских фильмов лишен морали».

Принстонский университет выпустил книгу Зигфрида Кракауэра под характерным названием «От Калигари до Гитлера». В этой книге автор, сопоставляя современную американскую кинематографию с немецкой (периода, предшествовавшего приходу к власти Гитлера), подчеркивает их родственную близость. Продукция Голливуда представляет собой питательный материал для фашизма и способствует разжиганию новой мировой войны. Правильно сказал известный шведский кинокритик Гарри Шлейн: «Голливуд недалек от фашизма».

* * *

Еще в начале 1947 года «Голливуд рипортер», сообщая о том, что «Эрик Джонстон посетил палату представителей, где ему было приказано ставить фильмы, показывающие ужасы коммунизма», указывал: «Антисоветские фильмы — только часть предполагаемой программы, обещанной Джонстоном».

К осуществлению программы Джонстона первым приступил один из отъявленных реакционеров Калифорнии продюсер Д. Занук — вице-президент фирмы «XX век Фокс», в срочном порядке состряпавший гнусную антисоветскую кинофальшивку — фильм «Железный занавес».

Этот фильм, как известно, возбудил законное возмущение и негодование широких масс всего мира. Протесты носили столь бурный характер, что повсеместно, где демонстрировался этот фильм, приходилось для умиротворения зрителей вызывать наряды пешей и конной полиции.

За «Железным занавесом» последовали многие другие, сделанные по тем же рецептам антисоветские кинофальшивки: «Красная угроза», «Я вышла замуж за коммуниста», «Красный Дунай», «Виновен в государственной измене», «Вопрос силы», «Поле битвы» и т. п.

Но ни одно из этих грязных кинопроизведений не дало результатов, на которые рассчитывали поджигатели войны, размещая свои спецзаказы в Голливуде.

Не решаясь раскрыть истинную причину провала антисоветских фильмов, газета «Вараэти» обвиняла «несправившуюся со своей задачей рекламу».

По сообщению одной из французских газет «Аксион», Голливуд перед выпуском на экран новой картины «Красная угроза», опасаясь, что этот фильм постигнет участь «Железного занавеса», разослал администрации американских кинотеатров специальную инструктивную брошюру об организации подготовительной рекламы.

Но все ухищрения, направленные на привлечение американских зрителей, оказались напрасными. Простые люди Америки не шли смотреть антисоветские фальшивки.

В дополнение к «антикрасной» серии Голливуд начал производство другой серии фильмов, в которых пропаганда войны тщательно маскируется невинной формой водевиля и детективного киноромана. Таким был, например, кинофильм «Иностранные дела». Режиссер «Железного занавеса» поспешно снял кинофильм «Бастонь», в котором некий пастор в слегка завуалированной форме проповедует антисоветскую войну. В ряде таких же фильмов Голливуд стремится убедить, что американские солдаты неуязвимы, непобедимы и что новая война будет для них своего рода увеселительной прогулкой.

Сотни километров пленки истрачено Голливудом на изготовление различных фальшивок, воспевающих «заманчивую» жизнь морских разбойников.

«Пойдешь во флот — увидишь мир», «Флот пришел», «Моряк берет жену», «Его взяли во флот», «Морские разбойники», «Следуй за флотом» и многие другие фильмы агитируют за вступление американской молодежи в военно-морской флот США. Кадры о моряках, покоряющих красоток на всех широтах земного шара, только изредка перемежаются кадрами бутафорских сражений, в которых герои, совершая «чудеса храбрости», без труда одерживают верх над любым противником.

Культ войны проповедуется и в таких фильмах, как «Прорыв», «Объект неизвестен», «Летающий снаряд», «Рожденные убивать», «Крылатые пехотинцы», «Ученик пилота», «Гиганты неба», «С армией на войне», «Железный человек», «Безумцы воздуха», «Прыжок пилота», «Высокая граница» и многие другие.

Голливудские фильмы всячески подчеркивают, что солдату думать не полагается. «Когда барабанный бой зовет к оружию, я только спрашиваю, сколько платят» — вот девиз героя одного из голливудских фильмов О'Флинна. Этому же девизу следуют американские ландскнехты, расстреливающие ныне беззащитных корейских женщин и детей.

Картины «Корейский патруль» и «Янки в Корее» содержат самую разнузданную расистскую пропаганду и призыв к зверствам. Они пытаются внушить, что американским солдатам разрешается, вопреки международным соглашениям, убивать пленных. Одному из кинопроизведений, способствующих разжиганию военного психоза, фильму «Почему Корея?» присужден приз Академии киноискусства США.

Поджигатели войны отлично понимают, что не так-то легко будет заставить простых людей Америки воевать в одном лагере с последышами Гитлера, которых теперь так заботливо пестуют в Западной Германии американские империалисты. Но и тут Голливуд приходит на помощь вашингтонским правителям, пытаясь вызвать симпатии простого американца к Гитлеру и его сподвижникам.

Так, в 1950 году Голливуд выпустил фильм «Магическое лицо», прославляющий Гитлера. В этой картине Гитлера в самом начале войны убивает из ревности некий актер. На место «фюрера» сажают его двойника, который, как человек бездарный, проигрывает войну. Цель такой фальсификации ясна: обмануть народы, убедить их в том, что фашизм вовсе не так плох, что убийца миллионов — вовсе не Гитлер, и что, пожалуй, стоит начать все сначала.

Главным героем картины «Лис пустыни», выпущенной в 1951 году, является гитлеровский маршал Роммель, корпус которого действовал во время второй мировой войны против англо-американских войск в Ливии. Этот фильм представляет собой гнусный панегирик отъявленному фашисту. На экране восхваляется не только Роммель, но и весь германский генеральный штаб, с которого снимается всякая ответственность за развязывание двух мировых войн. Неспроста в конце этой картины приводятся слова поджигателя войны Черчилля, восхваляющего маршала-фашиста за «военный талант» и «рыцарские чувства».

Западногерманский реакционный журнал «Дер Фильм» сопоставляет две картины о Роммеле. В первой, созданной в 1944 году, фашистский вояка был показан так, как он того заслуживает. Однако журнал считает, что эта картина «антинемецкая», отождествляя слова «антинемецкая» и «антифашистская». А картину «Лис пустыни» журнал назвал «объективной». Если учесть, что постановщики картины, не доверяя своим собственным военным специалистам, пригласили в качестве консультанта гитлеровца Эдвина Бюшеля, находившегося в течение всей ливийской кампании при штабе Роммеля, то станет абсолютно ясным, о какой объективности идет речь.

Голливудские деятели нашли общий язык с недобитыми гитлеровцами. Однако кучке поджигателей войны легче договориться между собой, чем убедить народы стать пушечным мясом.

Во Франции, где первоначально предполагалось снимать фильм «Лис пустыни», поднялась могучая волна протеста: французские работники кино наотрез отказались участвовать в создании преступного фильма. В самих Соединенных Штатах организация бывших солдат-фронтовиков американского легиона объявила бойкот этой кинокартине. Нет сомнения, что и в других странах фильм, зовущий к войне, получит достойный и суровый отпор со стороны народных масс.

* * *

Пропагандисты новой войны развращают сознание народных масс, стремясь заставить их принять ужасы третьей мировой войны, как нечто естественное и неизбежное. «Вся наша цивилизация, — признается американский журналист Макс Лернер, — пронизана насилием человека над человеком. Это отражено и в наших кинофильмах в такой степени, что мы уже не считаем хорошей картину, в которой нет нескольких смертей... Этим проникнута вся наша культура». Содержанием голливудских фильмов, даже комических, в большинстве случаев являются сейчас убийства и всевозможные преступления. Американские «кинобоевики» пропагандируют самые низменные чувства, определяя счастье количеством награбленного, а мужество — ловкостью обращения с ножом и револьвером. Эти фильмы поучают молодых людей всем тонкостям добывания власти и богатства. Главным героем произведений, созданных за последние двадцать лет американским кино, является гангстер, нравы и обычаи которого благодаря Голливуду стали известны во всем мире. Чтобы одурманить и отвлечь зрителя от серьезных проблем современности, Голливуд уводит его в мир преступлений, в область мистики и эротики. Сейчас в США в большой моде «мелодрама-таинственность», «фарс-ужас», просто «ужас» и «ужас психологический».

Характерно, как был рекомендован публике шедший недавно на американских экранах английский фильм «Гамлет»: «Два с половиной часа удивительнейших приключений, которые когда-либо появлялись на сцене... вы увидите скрещенные мечи в дуэли, которая кончается смертью...»

О том, что сейчас выпускает Голливуд, достаточно убедительно говорят сами названия картин: «Компания убийц», «Требуется убийца», «Наемный убийца», «Портрет убийцы», «Убийца великан», «Убийца из Калькутты», «Дело об убийстве», «Женщина, которую я убил», «Убийство на рассвете», «Убийство в Голливуде», «Убийство в сумасшедшем доме», «Право убивать», «Убийство ради удовольствия», «Остановись, ты меня убиваешь!» и т. д. и т. п.

Среди всей этой голливудской киноотравы особое место занимают фильмы, где фигурирует убийца-садист Франкенштейн. Популярность этого отвратительного образа нравственного урода, созданная целой серией «фильмов-кошмаров», — суровый приговор американскому кино.

Большинство американских фильмов наполнено неописуемой садистской жестокостью. В картине «Скрещенные кости» гангстер выкручивает герою руку, заставляя зрителей леденеть от ужаса. В «Желтом небе» одного из персонажей держат под

водой, пока он не умирает задохнувшись. В «Колорадо» крупным планом показана обнаженная женская спина, по которой гуляет плеть шерифа. В фильме «Окно» свирепые гангстеры преследуют мальчика, которому грозит опасность быть расстрелянным, задушенным, раздавленным, сброшенным в пропасть и т. д. И, как ни странно, этот фильм был настойчиво рекомендован «легионом нравственности» американскому зрителю и получил премию на «фестивале искусства в Бельгии».

Героиня фильма «Заключенная» попадает в тюрьму по недоразумению, но здесь она становится убийцей. Тюрьма формирует характер—такова идея этого фильма, о котором даже орган объединения кинопромышленников США «Моушн пикчюр геральд» писал, что в его основе «лежит сильная доза морального садизма и откровенно выраженный вкус к дегенеративному в облике человека».

Атмосферу ужаса сеют фильмы с разными привидениями, чертями, духами и загробными похождениями: «Я женился на ведьме», «Дом с привидениями», «Смерть на руке», «Что предсказывают звезды», «Замок с привидениями», «Змеиная яма» и многие другие. Любопытно, что в 1949 году в Биарице был устроен даже специальный «фестиваль кинофильмов с чертями».

Неизменно растет число религиозных фильмов, что свидетельствует об огромном влиянии католической церкви на Голливуд.

Каждый четверг одна из распространенных американских газет печатает «указатель демонстрирующихся в настоящее время фильмов». Любопытно, что даже реакционная газета в ряде случаев весьма иронически отзывается об этих картинах, снабжая их довольно «выразительными» характеристиками. Приводим помещенные в двух номерах газеты названия и краткие аннотации кинофильмов, дающие достаточно отчетливое представление о «боевиках», изготовляемых на голливудском киноконвейере:

«Великий похититель драгоценностей» — сенсационная драматизация карьеры известного вора.

«Свидание с опасностью» — обычная мелодрама с насилием и убийством.

«Вторая женщина»—психологическая мелодрама с неправдоподобным объяснением таинственных и зловещих событий.

«Под дулом револьвера» — мелодрама о сложном замысле гангстера совершить побег из тюрьмы.

«В уголовном мире» — неправдоподобная мелодрама о бесчестном репортере и девушке, ложно обвиненной в убийстве.

«Безумные любовные похождения доктора Геббельса» — история прихода к власти нацистов и их министра пропаганды вперемежку с рассказом о несчастной любви.

«Четырнадцать часов» — психологическая драма о молодом человеке, угрожающем спрыгнуть с пятнадцатого этажа.

«Существо из другого мира» — кошмарные трюки, повествующие о страшном посетителе с Марса.

«Мародер» — грязное дело с обольщением и убийством.

«Татуированный незнакомец» — мелкая мелодрама о раскрытии преступления.

«Хулиган» — угнетающее повествование о преступлениях негодяя, следующих одно за другим, пока его не убивают.

«М» — болезненно-мрачная психологическая мелодрама о сумасшедшем убийце.

«Человек с планеты Икс» — псевдонаучная непритязательная мелодрама о попытке вторжения врагов из межпланетного пространства.

«Барабаны дикарей» — молодой американизированный король одного из тихоокеанских островов пресекает заговор красных и убеждает народ принять покровительство Соединенных Штатов.

«Убийца, подкравшийся к Нью-Йорку» — мелодраматическая интерпретация угрозы массовой эпидемии».

Объяснить широкое распространение подобных кинофильмов тем, что они «нравятся среднему американцу», — значит клеветать на американский народ. Наоборот, все чаще и чаще раздаются голоса возмущения американских зрителей, осуждающих такую омерзительную киностряпню. Так, например, режиссер и сценарист Голливуда Никольс писал в журнале «Скрин райтер»: «Около 20 миллионов американцев — люди духовно полноценные, эмоционально зрелые — не желают тратить свои деньги и время на то, чтобы смотреть лживые и ужасающие фильмы; я говорю про заключенную в них ложь о людях, о любви, о причинах преступности; говорю про сенсации и про все прочие глупые и развращающие способы объяснения мира, окружающего нас».

* * *

«Голливуд, — писал не так давно один английский журнал, — стал одним из средств, с помощью которых США осуществляют свою экспансию в области культуры. Растленные кинокартины, словно зараза, распространяются через Атлантический океан, неся яд умирающего капиталистического общества».

Идеологическая отрава Голливуда, проникая на кинорынки капиталистических стран, вытесняя национальную кинопродукцию, играет существенную роль в наступлении американского империализма. На всех перекрестках, со всех рекламных щитов в беззащитного прохожего целятся дюжие бандиты в широкополых американских шляпах. «Руки вверх!—эта формула рекламы дает сборы» — писал американский журнал.

Но дело здесь не только в сборах. Когда Трумэн заявил Эрику Джонстону о том, что он считает «важнейшей задачей поставить дело так, чтобы американские фильмы демонстрировались повсюду», он думал не об одних прибылях. Американское и американизированное кино обучает зрителя искусству убивать, приучает его к виду крови, к мордобою; оно переводит на кинематографический язык речи американских генералов, мечтающих о крестовом походе против СССР и стран народной демократии.

Генеральный секретарь французской компартии Морис Торез в одном из своих выступлений гневно заявил: «Американские фильмы буквально отравляют душу наших детей, юношей и девушек, из которых хотят сделать послушных рабов американских миллиардеров».

Парижская газета «Либерасьон» рассказала о следующем факте: четыре тулонских лицеиста в возрасте четырнадцати-семнадцати лет, просмотрев американский фильм «Убийца», решили следовать примеру героя фильма. Они начали с того, что вскрыли при помощи отмычки витрину оружейного магазина и похитили пять револьверов. Через несколько дней подростки угнали автомобиль, принадлежащий секретарю суда, а затем с револьверами на поясе совершали в течение нескольких вечеров поездки по городу и, подражая гангстерам, обращали в бегство прохожих. Полиция арестовала лицеистов. «Четверо подростков, — писала газета, — вскоре предстанут перед судом. Но кто будет судить ответственных за этот фильм?»

Английским судом было установлено, что четырнадцатилетний мальчик тяжело ранил девяностолетнего старика через несколько часов после того, как просмотрел фильм «Синяя лампа». Этот типичный «боевик», состряпанный в Англии по худшим голливудским образцам, изобилует сценами жестокости и насилия.

Греческая газета «Этнос» сообщала о том, как один из зрителей, просмотрев американский гангстерский фильм «Привидение, которое не спит», вышел из кино и начал бросаться на прохожих, нанося им удары ножом.

«Уже четверть века, — заявляет голландский журнал «Фрей Недерланд», — США угощают нас гангстерскими фильмами... Действительно, через кино мы постоянно общаемся с преступным миром Нью-Йорка и Чикаго, что дало повод к многочисленным протестам со стороны публики и печати... Почему в течение десятков лет преступник является любимым героем Голливуда? Почему США не надоедает показывать жителям почти всего мира темную сторону своего общества, да еще и в подробностях?»

В связи с демонстрацией в Осло американского фильма «Банда Хоу» даже правая газета «Афтенпостен» вынуждена была признать, что этот фильм «исключительно жесток, открыто призывает к беспощадному убийству. Убивай всех, убивай направо и налево, уничтожай как можно больше... Неужели нет никаких ответственных властей, которые могли бы запретить демонстрацию подобных фильмов?»

«Волна морального упадка все ширится,— заявляет турецкий «Журнал д'Ориан». — Необходимо обратить внимание общественности на безобразный приток голливудских гангстерских фильмов в нашу страну. Необходимо громко сказать, что эти фильмы являются школой преступлений и краж».

«Американские фильмы, — возмущенно заявляла египетская газета «Аль Ихван-аль Муслимин», — дают мошенникам, жуликам и злодеям полезные уроки, посвящая их в такие мошеннические и преступные приемы, о которых общество, в частности на Ближнем Востоке, доселе ничего не знало... Власти должны положить конец этому потоку зловредного товара, которым Америка

завалила нашу страну, а также установить строгую цензуру, чтобы не пропускать на рынок безнравственные фильмы».

С каждым днем народы капиталистических стран Европы и Азии все решительнее противятся проникновению американской «культуры» в виде гнусных голливудских фильмов.

Весьма характерна статья «Боязнь американского культурного господства», опубликованная в газете «Вашингтон пост».

«Народы многих стран мира, — говорится в этой статье, — решительно заявляют, что они не хотят быть похожими на нас... Народы мира серьезно опасаются того, что их культурное наследство, накопленное и взлелеянное в течение многих веков, будет загрязнено американским мусором».

Корреспондент американской газеты «Нью-Йорк пост» Роберт Шаплен, много ездивший по странам Азии, также пришел к печальному для американской пропаганды выводу, что народы Азии, все чаще отказываясь смотреть низкопробную голливудскую киностряпню, с большим интересом смотрят советские фильмы. Это признание тем более ценно, что ни Шаплена, ни представляемую им газету никак нельзя заподозрить в симпатиях к Советскому Союзу.

В Сингапуре Шаплену удалось побывать на закрытом просмотре двух фильмов — советского и американского. Вот его впечатление о советском фильме «Падение Берлина», который еще не демонстрировался в Америке: «Это была прекрасно сделанная звуковая и цветная поэма, история России с 1941 по 1945 год... Военные сцены, начиная с разгрома немцев под Москвой, под Сталинградом,— лучшие из когда-либо виденных мною... Сцена штурма рейхстага была великолепной». Что касается американской картины, то сюжет ее состоял в том, что кинозвезда постепенно снимала с себя те немногочисленные одеяния, которые еще были на ней в начале фильма. Показ этого «произведения искусства» был запрещен даже в США, но, как признает Шаплен, Вашингтон считает эту продукцию вполне «пригодной для экспорта».

Шаплен приводит слова киноцензора Джека Эванса: «Нам нужно убедить народы Азии в том, что мы можем дать им что-то лучшее, чем то, что показывают русские. А пока на основании того, что они видели, они не убеждены в этом...»

Какое горькое признание вырвалось у киноцензора и как бесплодны его надежды на Голливуд!

Голливудские условия исключают всякую возможность для подлинно творческой мысли.

Известный американский прогрессивный киносценарист Дальтон Трамбо сказал: «Система, при которой писатели работают в Голливуде, истощила бы все жизненные соки даже у такого писателя, как Шекспир. Они достаточно интеллигентны, чтобы понять, что пишут вздор. Но они недостаточно мужественны, чтобы что-либо предпринять».

О том, что представляет собой так называемая «творческая» деятельность в Голливуде, красноречиво рассказал известный венецианский поэт-публицист и прогрессивный общественный деятель Карлос Аугусто Леон в своей книге «Смерть в Голливуде»: «В гигантских компаниях — сотни законтрактованных писателей. Их вместе с секретарем помещают в изолированные, специально оборудованные комнаты — «боксы», где авторы выжимают свой мозг, как лимон. Все честное, прогрессивное, по-настоящему талантливое подвергается в Голливуде гонению и преследованию».

Нельзя не согласиться с американским критиком Джеем Старом, который писал: «Сегодняшний Голливуд с точки зрения искусства является пустыней. Американская критика в области кино, имеющая дело с современными чахоточными фильмами Голливуда, находится на краю могилы».

Д. МАСЛОВ

ЧЕЛОВЕКОНЕНАВИСТНИЧЕСКАЯ КИНОПРОПАГАНДА

В истекшем году кинематографические магнаты Голливуда наводнили кинорынки Америки и маршаллизированных стран новым потоком человеконенавистнической, растленной продукции.

Особенно характерна усилившаяся тенденция превратить пропагандируемые кинобоевиками человеческие страдания в объект купли и продажи. С этой целью было проведено множество мероприятий — различные фестивали, месячники, трехмесячники и т. п.

Так, например, в конце прошлого года на состоявшемся в США «трехмесячнике» были представлены 49 «лучших» фильмов: «Лис пустыни», «День, когда земля остановилась», «Детективная история» и другие, воспевающие подлецов и гангстеров, убийц и психопатов.

Среди подобных мероприятий наибольшие надежды возлагались на XII «Международный» кинофестиваль, который проводился в Венеции.

Открытию фестиваля, как и полагается, предшествовала рекламная шумиха. Реакционная печать пыталась разукрасить это событие и представить его как парад «лучших творений киноискусства», созданных различными народами.

Но фестиваль, задуманный спекулянтами международного кинорынка как «праздник мирового киноискусства», не оправдал их надежд.

А просмотр фильмов, присланных в Венецию, с очевидностью разоблачил, что пункт регламента, гласящий о целях «распространения культуры, цивилизации и сближения между народами», — это всего лишь ширма, за которую не удалось спрятать истинные намерения голливудских устроителей венецианского кинопарада.

Конечно, устроители не могли не предвидеть неминуемого конфуза, который их ожидал, если бы фестиваль действительно проводился с целями, сформулированными в официальном регламенте. И чтобы обезопасить себя от произведений истинно прогрессивного киноискусства, выражающих мысли и чувства свободолюбивых народов, организаторы фестиваля сформировали такой состав жюри и придумали такие дополнения, поправки, оговорки в регламенте, которые фактически исключали возможность участия в смотре фильмов, сделанных мастерами Советского Союза и демократических стран, а также прогрессивными кинодеятелями буржуазных стран.

Фестиваль явился по существу слетом представителей реакционного киноискусства. Во всех показанных там фильмах не найти правдивых образов людей наших дней. Создатели этих картин, далекие от того, чтобы вторгнуться в повседневную жизнь, не проявили ни малейшей попытки помочь простым людям в их борьбе за светлые идеалы. Если же где-то и показано какое-либо социальное зло, то лишь для того, чтобы убедить зрителя, что зло может быть устранено моральным усовершенствованием человека.

Все эти произведения призваны возбуждать иллюзии о благополучии простого человека, пропагандировать миф о его возможном счастье при условии равнения на заатлантический образ жизни, откуда якобы и должно итти благополучие всех людей.

Таков, например, голливудский фильм режиссера Винсента Минелли «Американец

в Париже», показывающий бывшего американского солдата, который прибывает в Париж и все свое время проводит в кабаках. Его совсем не интересуют произведения искусства, хранящиеся в музеях Парижа, хотя этот молодой американец является студентом художественной школы и приехал-то он в Париж специально для ознакомления с музеями и картинными галлереями. Герой попеременно влюбляется то в одну, то в другую девушку и в конце концов отбивает у любящего юноши француза невесту. Разумеется, авторы не преминули заставить эту парижанку охотно поменять жениха на галантного американца.

Безудержное восхваление заокеанского образа жизни — это неприкрытая пропаганда незыблемости капиталистических устоев.

Так, в американском комедийном фильме «Родившаяся вчера» авторы как будто пытаются столкнуть в конфликте представителей различных кругов буржуазного общества. Фильм рассказывает о нечистоплотных сделках, которые совершаются между владельцами монополистических фирм в столице «обетованного рая» — Вашингтоне. В событиях фильма участвуют и представители крупных компаний, и члены конгресса, и кафешантанные певицы. Но все это рассказано в веселых тонах, спекуляция и подделка фиктивных документов, шантаж и провокация изображены как невинные, забавные приключения, которые кончаются вполне благополучно для всех героев.

Хотя судьба героев английского фильма «Банда с Лавендер-Хилла» кончается не столь благополучно, но и это произведение в своеобразной форме пропагандирует ту же идею, что и фильм «Родившаяся вчера». «Банда с Лавендер-Хилла» — это история о похищении крупной партии золота. Сюжет картины не отличается оригинальностью. Некий мистер Холланд ведает транспортировкой золота с завода в сейфы английского банка. Замышляя крупное хищение, он находит себе единомышленников в лице фабриканта по производству сувениров и двух профессиональных воров.

Преступники из американского фильма, грабящие народ и придумывающие наиболее хитроумные и эффективные способы такого ограбления, могли оставаться безнаказанными: это и есть незыблемые устои буржуазного строя. Иное дело собственность банка! После совершения кражи золота все ее соучастники благодаря вмешательству властей арестованы. И все. Обычный потрепанный и примитивный рассказ, с тусклыми, бледными образами, от которого зритель до предела устал. Однако за сценарий этого фильма присуждена премия. К слову сказать, это единственная премия, которую заработали англичане у американских хозяев венецианского фестиваля.

Жюри фестиваля послушно выполнило указание хозяев с Уолл-стрита. Голливудские купцы забрали себе главные премии из каждого раздела. Они приписали себе «специальную премию», приравняв ее к главной премии «Льва Святого Марка». Среди фильмов, удостоенных трех международных премий, значится американский «Большой карнавал» («Ловкач, попавший в беду»). За лучшее исполнение женской роли отмечена голливудская «звезда» Вивьен Ли. Музыка оказалась «лучшей» тоже в американском фильме. Словом, все «лучшее» на ярмарке в Венеции оказалось американским.

Что же представляют собой эти дипломированные киномодели?

«Специальную премию» жюри присудило фильму голливудского режиссера Элиа Казана «Трамвай, названный «Желание». Фильм этот, являющийся экранизацией одноименной пьесы Теннеси Вильямса, по существу может служить яркой иллюстрацией того, как культ доллара и атомной бомбы поражает сознание людей и доводит их до безумия. В нем рассказывается о судьбе немолодой эротоманки, которую легкость поведения, мимолетные связи и прочие прелести «американского образа жизни» в конце концов свели с ума.

Американская реакционная пресса возвела это грязное творение об извращенной женщине в шедевр высокого искусства.

«Столпы» американского киноискусства в самой беззастенчивой форме использовали фестиваль в Венеции как трибуну для провозглашения и утверждения культа насилия и разбоя.

Кинозритель на фестивале был оглушен выстрелами из револьверов и стонами жертв. Он чувствовал себя не на празднике искусства, а в музее человеческих страданий. В американских фильмах он видел, как человек сходит с ума, как разбивается на мостовой, как ему отрубают голову. В

английских картинах ему показали смерть человека в самых различных видах: в «Белых коридорах» мальчик умирает от вспрыскивания вакцины, «Нет места на земле» живописует смерть от удара камнем в голову, «Убийство в кафедральном соборе» заканчивается тем, что закалывают архиепископа.

Во французском фильме «Дневник сельского священника» показана смерть молодого кюре, а в «Диком ребенке» — как сын убивает любовника своей матери. Итальянская картина «Тени на большом канале» посвящена установлению личности и обстоятельств гибели человека, труп которого найден в канале, и т. д. И так почти во всех без исключения показанных на фестивале фильмах.

Корреспондент римской газеты «Паэзе Сера» Альфредо Ореккио поделился с читателями своими впечатлениями о фестивале. Он им сообщил:

«Я должен сознаться, что впервые исполняю роль счетовода. Хотите знать итоги XII фестиваля киноискусства в Венеции? Вот вам цифры. В тридцати двух соревнующихся на конкурс фильмах было двадцать шесть убитых, восемнадцать убийц, три буйных сумасшедших, двое самоубийц, два святых, сто тридцать пять алкоголиков, один мученик, один садист, тринадцать параноиков».

Таковы «лучшие» изделия человеконенавистнической пропаганды. Разрушить веру в прогресс, обессилить людей в их творческом порыве к труду, увести их в дебри мистики, отравить национальное самосознание народов, подавить их сопротивление поджигателям войны и внушить, что всякая попытка изменить мир обречена на неудачу,— вот цели грубой психологической атаки голливудских коммерсантов и их приспешников, прибывших на слет в Венецию по указке поджигателей войны.

Чтобы создать иллюзию объективности оценок, а также поощрить своих послушных подражателей, голливудские заправилы разрешили жюри присудить главную премию «Льва Святого Марка» японскому фильму «Рашиомон». Режиссер Акита Куросава модернизировал события, изложенные в повести «В лесу» и относящиеся к XII веку. Фильм излагает три версии убийства самурая, труп которого обнаружен в лесу. Это история с убийством, изнасилованием, дуэлью и самоубийством. Все проясняется благодаря вмешательству духа убитого. Смирение, пассивность и вера во вмешательство извне — вот что является основой выведенных образов, разработанных целиком в духе Голливуда. Отмечен премией и индийский фильм «Река», излагающий историю любви трех идусских девушек к американскому капитану.

Сделанные по обычным рецептам голливудских фильмов, «Рашиомон» и «Река», по расчетам вдохновителей фестиваля, должны служить образчиками для кинематографии всех стран, которым американские империалисты отводят роль плацдармов подготовляемой новой мировой войны.

Антидемократический, антисоветский характер венецианского фестиваля не вызывает сомнения. Отсутствие на нем кинопроизведений Советского Союза и стран демократического лагеря явилось следствием преднамеренной политики американских кинобизнесменов и их сателлитов.

Фильмы прогрессивной кинематографии говорят о мире, о волнении миллионов отцов и матерей за судьбы своих детей, о любви к своей отчизне, об уважении к тем людям, которые посвящают свой труд народу. А вдохновители Венецианского фестиваля заинтересованы в другом: они изображают войну единственным средством скрасить бесцветное однообразие жизни человека в буржуазном обществе, они всеми силами тщатся доказать, будто борьба за мир бесполезна, будто рок сильнее человека и будто война разразится, сколько бы ни старались ее избежать люди доброй воли.

Вот почему в глазах мирового прогрессивного общественного мнения великосветский киномаскарад в Венеции, затеянный с целью рекламы американского образа жизни, выглядит как похороны «лучших» творений человеконенавистнической кинопропаганды.

В. Е. ВИШНЕВСКИЙ

Умер на 53 году жизни один из старейших исследователей русского и советского кино Вениамин Евгеньевич Вишневский.

На протяжении четверти века он принимал деятельное участие почти во всех научных организациях, занимающихся изучением кино.

Кинокабинет Государственной Академии художественных наук, научно-исследовательский сектор, кафедра истории кино и кабинет киноведения ВГИК, отдел научной обработки кинокартин Госфильмофонда — вот далеко не полный список научных учреждений, в которых подолгу и активно занимался исследованиями Вениамин Евгеньевич.

Местом его последней работы явился Институт истории искусств Академии наук СССР.

Узкой научной специальностью В. Е. Вишневского была трудоемкая, но внешне скромная работа: библиография кинолитературы, фильмография, археография материалов по истории русского дореволюционного и советского кино.

Изданные В. Е. Вишневским книги «25 лет советского кино в хронологических датах» и «Художественные фильмы дореволюционной России», несмотря на имеющиеся в них недостатки (объясняемые главным образом молодостью и неразработанностью нашей науки), в течение многих лет служат постоянным пособием для всех занимающихся вопросами истории и теории кино.

Еще более полезным является его неопубликованный пока труд по фильмографии художественных кинопроизведений, созданных за все годы существования советской кинематографии. Итог свыше чем десятилетней работы включает в себя не только тщательно выверенные по первоисточникам основные фильмографические данные, но и обширную библиографию отзывов и рецензий по каждой картине и явится необходимым пособием и для научных работников и для практиков советского кино.

Не менее полезны составленные Вишневским еще до войны синхронистические таблицы по истории советского кино, охватывающие 1917—1935 годы.

Много труда вложил он в создание справочных картотек творческих кадров, собирание документов и обследование архивов по истории кино, изучение дореволюционной кинолитературы и т. д. В частности, им были разысканы в старых изданиях, опубликованы в журнале «Искусство кино» и в других органах советской печати и таким образом введены в научный обиход ценнейшие ранние статьи и высказывания о кино А. М. Горького, Л. Н. Толстого, К. С. Станиславского, А. С. Серафимовича и других выдающихся деятелей художественной культуры.

Кроме названных выше трудов, Вишневским были написаны и опубликованы два тома библиографического справочника «Русская театральная периодика».

Перу Вишневского принадлежит около 300 журнально-газетных статей по разным вопросам.

Наряду с научно-литературной работой много сил было отдано покойным воспитанию киноведческих кадров.

Истинный патриот своей Родины, он целиком и без остатка отдавался научной работе.

Память об этом трудолюбивом и скромном человеке навсегда останется в сердцах его товарищей.

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН.

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Оформление худ. **М. М. Милославского.**

Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24, тел. Б 8-78-85.

А. 02266. Сдано в производство 16/II—52 г. Подписано к печати 26/III—52 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Зак. 366. Тираж 13100 экз. Печатных листов 10,96. Учетно-изд. л. 11,57.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

16 АПР. 1952

4372 ж

Цена 10 руб.

Всесоюзная
Книжная Палата
Обязат. экземпл.
1952 г.